Une discographie de

Robert Wyatt



ARCHIVE 6
au 1er juin 2026

Interviews & articles - vol.2 (en français)

Interviews & articles

ABÉCÉDAIRE



- In English
- In het Nederlands
- En français
- En español
- In Italiano
- 日本語
- Auf deutsch
- Em Português
- Norsk
- στα Ελληνικά
- Cesky
- Türkçe
- Po polsku

My Wantlist

***

EN FRANCAIS

Mike Ratledge 1943-2025 - Rock & Folk - N° 692 - avril 2025

Mike Ratledge, l'homme-moustache de Soft Machine - Gonzaï - 9 février 2025

Rock Bottom - Utopia - N° 246 - du 9 octobre au 12 novembre 2024

La vie de Robert Wyatt en version hallucinée - Le Monde - 16 et 17 juin 2024

Byg Records - Le magnifique catalogue - Rock & Folk - juillet 2023

Robert Wyatt - L'interview inédite - Jazzmania.be - 10 août 2022

Robert Wyatt: tout ce que vous ne deviniez pas ! - Jazzmania.be - 8 août 2022

La voix, la chute & la cicatrice, Robert Wyatt - Poezibao - 20 janvier 2022

Robert Wyatt - Les actes réussis - Rolling Stone - février 2021

Elle cultive son image - Télérama - Du 18 au 24 juillet 2020

Soft Machine, une mécanique de précision - CitizenJazz - 24 février 2019



- Plus c'est communiste, plus c'est pop - Robert Wyatt - Rock & Folk - mars 2018
- Le style Canterbury - Libération - 20 décembre 2016
- Robert Wyatt, 2003 - Rock & Folk - décembre 2016
- Chute et ascension de Robert Wyatt - Aide-mémoire - juillet - août - septembre 2016
- Soft Machine, machine molle sous tension - Télérama.fr - 28 mai 2016
- Aymeric Leroy - L'école de Canterbury - Improjazz - juin 2016
- Beautiful Caniveau - Article 11 - Samedi 7 novembre 2015
- Ornette Coleman par Robert Wyatt - ImproJazz - septembre 2015
- Les dix albums indispensables de Hugh Hopper - ImproJazz - septembre 2015
- Wyatt, une voix royale - L'Obs - du 22 au 28 janvier 2015
- *"Different every time", de Robert Wyatt - Télérama - du 13 au 19 décembre 2014 in Abécédaire*
- Robert Wyatt, trois vies puissantes - Libération - 1er et 2 novembre 2014
- Les Soft Machine au 33 rue Notre-Dame de Lorette - jeansegura.fr - 8 novembre 2014
- *Autel Wyatt - Le Monde - 3 juin 2014 in Abécédaire*
- Wyatt Hotel - crisscross-jazz.com - décembre 2010
- Tout sur Robert (Wyatt) - Xroads - novembre 2010
- Spectres lumineux - Les Inrockuptibles - du 3 au 9 novembre 2010
- Robert Wyatt - Démons et vermeil - Libération - samedi 6 et dimanche 7 novembre 2010
- L'espace du dedans - Gonzaï - 13 août 2010 suivi de la version intégrale de l'interview paru dans parlhot.com
- Force et fragilité de Robert Wyatt - Revue & Corrigée - décembre 2009
- Robert Wyatt : l'interview - Lesinrocks.com - 26 octobre 2009
- Le Jazzfan - Jazz Magazine - octobre 2009
- Les Wyatteries de l'ONJ - Traverses - août 2009
- Robert Wyatt: Les voies d'une voix - Culture-Université de Liège - août 2009
- Robert Wyatt Interview (datant de 1997) - Batteur Online - 5 juillet 2009
- Wyatt entre les lignes - Les Inrockuptibles - 19 mai 2009
- Tout sur Robert - Les Inrockuptibles - 25 novembre 2008
- Robert Wyatt - "J'essaie d'écrire normalement " + dossiers "L'école



de Canterbury" et "Soft Machine" - Muziq - mai-juin 2008

- Robert Wyatt - La musique Aigre-Douce - Improjazz - janvier 2008
- Robert Wyatt - "Mille fois plus heureux." - Les Inrockuptibles Hors-Série Interviews - novembre 2007
- Robert Wyatt - Rencontre avec un génie humble et secret - Bon pour les oreilles - 28 octobre 2007
- Planète Wyatt - Libération - 8 octobre 2007
- Du tragique au comique - Xroads - octobre 2007
- Le rêveur de réalité - Les Inrockuptibles - 2 octobre 2007
- Charming Man- Chronic'art - octobre 2007
- Petite fable humaine - Vibrations - octobre 2007
- Bertrand Burgalat - Robert et Bertrand - Rock & Folk - octobre 2007

Ayers et Wyatt, voix singulières - Le Monde - 9 octobre 2007

- Robert Wyatt, une carrière accidentelle - Muziq - janvier-février-mars 2006
- Robert Wyatt - "Ma propre folie" - Keyboards Recordings - décembre 2005
- L'ange immuable - Batterie Magazine - novembre 2005
- Prière - Minimum Rock'n'Roll - mai 2005
- Eloge de la fuite - Le Soleil - 31 août 2004
- Robert et Alfie - naïve, maison d'artistes - mars 2004
- Le roi des Aulnes - Abus dangereux - janvier 2004
- Soft Machine - Les Inrocks 2 - Hors-série vol.4 'Les années soixante' - 2004
- Robert Wyatt plus visible que jamais après 30 ans d'absence - Le Monde - 7 novembre 2003
- "Après la mort de Coltrane, je n'ai pas entendu grand-chose de bien impressionnant" - Rock & Folk - novembre 2003
- Un pays enchanté - Robert Wyatt - Vibrations - novembre 2003
- Robert Wyatt : le rock progressif, c'est classe - contre classe - CQFD - novembre 2003
- Coucou c'est Robert Wyatt - Jazz Magazine - octobre 2003
- Robert Wyatt enregistré à Paris par Philippe Thieyre le 28 août 2003 - diffusé sur France-Inter (Radio France) le 25 octobre 2003
- Vol au-dessus d'un nid de coucou - Les Inrockuptibles - 15 octobre 2003
- So Wyatt... - Batteur - octobre 2003
- "Une extension du domaine de la pop"- Politis - 25 septembre 2003
- Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur Robert Wyatt sans jamais oser le demander - Vibrations - mars 2003



- Robert Wyatt, l'homme à l'oreille cassée - Ecouter Voir - mars 2000
- Le plus grand chanteur à roulettes du monde - Vacarme - hiver 2000
- Soup Songs: la musique de Robert Wyatt sans croûtons - Traverses - décembre 1999
- Robert Wyatt, le ventre de l'architecte - Rock & Folk - septembre 1999
- Le petit chaperon rouge: rencontre avec Robert Wyatt - Jazz Magazine - juillet-août 1999
- Robert Wyatt : "le jazz est un miracle absolu" - Jazzman - mai 1999
- Canterbury & Co - Jazz Magazine - avril 1999
- La résurrection de la douce machine de Robert - Mad - 17 mars 1999
- La belle tristesse de Robert Wyatt - Vif - mars 1999
- Robert Wyatt, le miel de la mélodie - Le Monde - 12 mars 1999
- Robert Wyatt - Traverses - janvier 1999
- Robert Wyatt, d'air et d'eau - Le Monde - 21 novembre 1998
- Robert Wyatt à la maison, l'After Shleep - Improjazz - mai 1998
- L'homme qui voulait se perdre dans la musique - Vibrations - avril 1998
- Un paroissien sans chapelle - Le Maine libre - 18 décembre 1997
- Robert Wyatt passé & présent - Batteur - novembre 1997
- La sagesse du vieil homme - Play Record - novembre 1997
- Robert Wyatt - Octopus - novembre 1997
- Robert Wyatt - Rock'n'Folk (inédit) - Stan Cuesta - 1997
- Bob au taupe niveau - Guitare et claviers - octobre 1997
- Le Grand Robert - Les Inrockuptibles - du 1er au 7 octobre 1997
- Robert Wyatt - Virgin Megaweb - août 1997
- Un peu plus près des étoiles - Technikart - 1997
- Robert Wyatt - L'ange et le bougnat - interview d'une légende par Jean-Louis Murat - Télérama N° 2488 du 20 au 26 septembre 1997
- L'essentiel Robert Wyatt - Crystal Infos - printemps 1997
- Robert Wyatt a plus d'un disque dans sa barbe - Mofo - février-mars 1997
- Diabolis in Musica - Revue & Corrigée - juin 1995
- Remember? Robert Wyatt - Rockstyle - novembre-décembre 1994
- La Voix du Maître - Big Bang - novembre 1994
- Robert Wyatt - Improjazz - janvier 1994













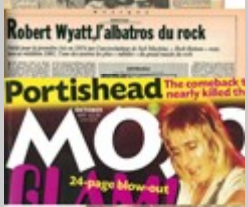




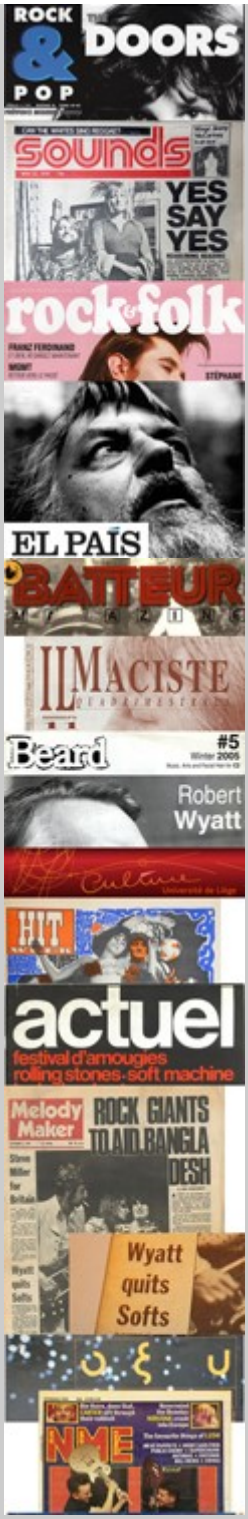








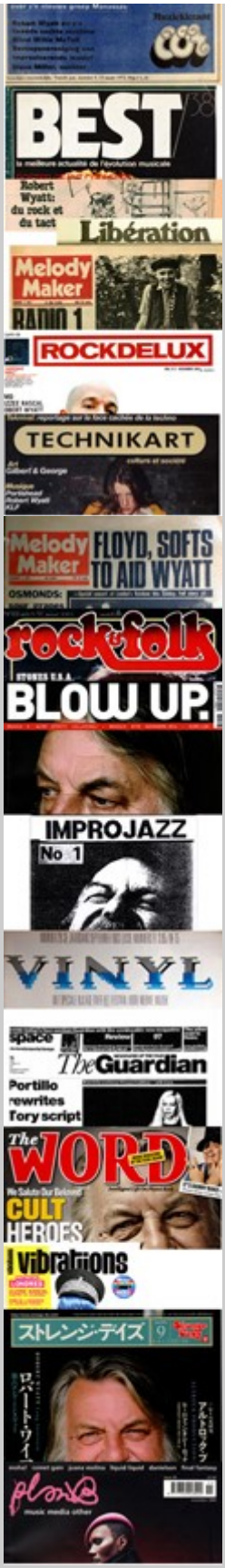
- Soft Machine - Jukebox Magazine - septembre 1993
- Robert Wyatt, l'être-étrange - Jazz Magazine - mai 1993
- Robert Wyatt - Rock Sound - janvier-février 1993
- France Culture : le rythme et la raison, la douleur et la paix - Le Monde - 1er mars 1992
- Le parti d'en vivre - Best - janvier 1992
- Robert Wyatt, le rescapé du rock - L'Evènement du jeudi - 31 octobre au 6 novembre 1991
- Wyatt le survolté - Libération - 27 octobre 1991
- L'orgue à Robert - Blah Blah - octobre 1991
- Le chant du cygne - Guitares et claviers - octobre 1991
- Chevalier de la grande gidouille - Les Inrockuptibles - octobre 1991
- Rencontre avec Robert Wyatt, un extraterrestre en sa demeure - Le Monde - 19 septembre 1991
- Robert Wyatt - Le vaisseau fantôme - Gloria - décembre-janvier 1983-84
- Scritti Politti, le rock anglais rencontre Derrida - Libération - 28 septembre 1982
- La voix du silence - Notes - mars 1982
- Le retour d'un ermite - Jazz Hot - juillet-août 1981
- *Robert Wyatt - Tago Mago - 1981 in Abécédaire*
- Robert Wyatt, l'albatros du rock - Libération - 22 juin 1981
- Le pionnier solitaire : Robert Wyatt - Stereoplay - mai 1981
- Robert Wyatt: du rock et du tact - Libération - 30 décembre 1980
- Il y connait rien - Charlie Hebdo - 24 décembre 1980
- Robert Wyatt reprend du service - Le Monde de la Musique - mai 1980
- Machine Molle Family - Libération - 25 novembre 1977
- Soft Machine, 10 ans après - Best - septembre 1977
- Mon Top 10 - Atem - février 1977
- Robert Wyatt - Atem - juin 1976
- Pink Floyd à Robert Wyatt : Wish you will be here - Best - N° 93 - avril 1976
- Tambours majeurs - Dossier spécial Batteurs - Rock & Folk - août 1975
- Wyatt and Cow - Best - juin 1975
- Robert et Henry - Rock & Folk - juin 1975



- Wyatt par No Mad - Libération - 20 mai 1975
- Robert Wyatt & Eno - Extra Encyclorock - mai 1975
- Robert et Eno - Rock & Folk - mai 1975
- Méchamment rock - Charlie Hebdo - mai 1975
- Le rêve orange, Robert et la vierge du manoir - Rock & Folk - mars 1975
- A Londres des jeunes filles en fleurs - Actuel - février 1975
- Les paroles de Robert Wyatt - Best - décembre 1974
- Retour d'un ami - Rock & Folk - octobre 1974
- Robert Wyatt - Jazz Hot - février 1973
- Soft Machine en 3 dimensions - Best - janvier 1973
- Matching Mole et John Mayall à l'Olympia - Extra - juillet 1972
- Mozik - Actuel - juin 1972
- Méchamment rock - Charlie Hebdo - 15 mai 1972
- La Matching Mole à fleur des sens - Rock & Folk - avril 1972
- Soft Machine à Paris - Extra - décembre 1971
- Ange, Iris et Le Point - Rock & Folk - novembre 1971
- Festival de Seloncourt - Extra - N° 12 - novembre 1971
- Une fête populaire - Rock & Folk - octobre 1971
- 10 batteurs - Wyatt - Best - octobre 1971
- The Soft Machine - Super Hebdo Pop Music - 15 juillet 1971
- La fin d'un voyage - Rock & Folk - mai 1971
- Soft Machine - Jazz Hot - mai 1971
- Les soirées culturelles du Palais des Sports - Le Pop - mai 1971
- A l'est du nouveau ? - Rock & Folk - mars 1971

Méchamment pop - Charlie Hebdo n°11 - 1er février 1971

- Les éclaireurs du pop - Actuel - février 1971
- Concert Pop' et guérilla - Le Monde - 2 février 1971
- Grande nuit underground au Palais des Sports - Pop Music - 28 janvier 1971
- Les Soft Machine - Le Peuple - 17 janvier 1971
- Les Soft Machine - La Dernière Heure - 16 janvier 1971
- Le 'Soft Machine' au Théâtre 140 - Le Soir - 16 janvier 1971
- Soft Machine. Le bilan de la pop music prospective - Archives du Theâtre 140 - du 07-01-1971 au 10-01-1971



- Les flamants mous - Actuel - novembre 1970
- Soft Machine et le reste... - Best - mai 1970
- Soft Machine - machine molle qui tourne rond - Pop Music - 18 juin 1970
- Les Soft Machine au Petit-Quevilly - Paris Normandie - 2, 4 et 7 mars 1970
- Aventure pop - Rock & Folk - février 1970
- Concert Soft Machine - Best - janvier 1970
- La machine en France - Rock & Folk - janvier 1970
- Les "Soft Machine" - Le Soir - 29 novembre 1969
- Auto Soft Machine - Actuel - novembre 1969
- Concert Soft Machine - Chorus - 1969
- Soft Machine - Best - août et septembre 1969
- Soft Machine à Paris - Rock & Folk - août 1969
- Douce machine - Rock & Folk - juin 1969
- Soft Machine - Best - mai 1969
- Soft Machine - Actuel - 1968
- 18 novembre : l'an 2000 ? - Rock & Folk - janvier 1968
- Soft Machine: délire ou futur ? - Rock & Folk - décembre 1967
- Les "hippies" à la recherche d'adeptes - Le Monde - 21 novembre 1967
- Les futurs Beatles - Le Nouvel Observateur - septembre 1967
- "Le Désir attrapé par la queue" unique pièce écrite par Picasso redonne ses couleurs au surréalisme - Le Monde - 26 juillet 1967

Mike Ratledge 1943-2025 - Rock & Folk - N° 692 - avril 2025



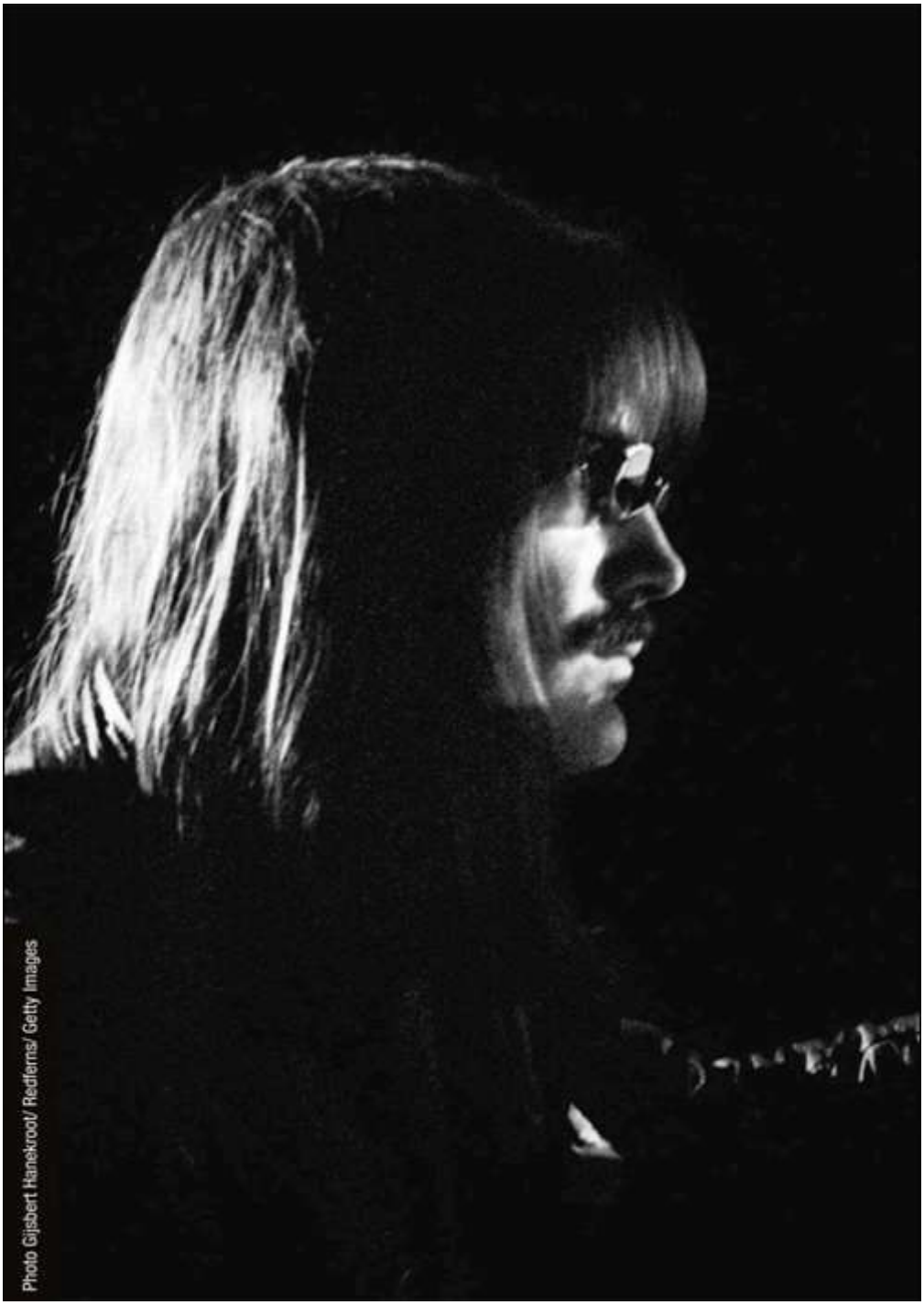


MIKE RATLEDGE, C'ÉTAIT AVANT TOUT UN LOOK. De longs cheveux raides, une frange qui laisse pointer de fines lunettes noires, un col roulé sous une veste cintrée, une fine moustache au-dessus d'une bouche qu'on a rarement vu sourire. Mike Ratledge était ce grand type mince qui faisait la tête sur les photos quand ses comparses de Soft Machine faisaient des grimaces, celui qui restait impassible au cœur d'un maelstrom sonore. L'incarnation même du cool, mais surtout un musicien prodigieux qui faisait sortir de son clavier des sons jamais entendus avant.

Déluge de notes

Né en 1943 d'une famille bourgeoise, Mike Ratledge a reçu une solide éducation musicale classique avant de voir son univers, et celui de beaucoup de ses amis, être bouleversé par l'irruption dans sa vie du beatnik australien Daevid Allen. Allen et son bagage empli de disques de Thelonious Monk, Charlie Mingus et Cecil Taylor allait traumatiser une bande de jeunes gens de Canterbury qui allaient vite l'accompagner sur scène sous le nom de Daevid Allen Trio (soit Allen, avec Hugh Hopper à la basse, Robert Wyatt à la batterie et Mike Ratledge au piano). Le groupe, tentant des expérimentations jazz au-delà de ses capacités, a été immortalisé dans un album "Daevid Allen Trio - Live 1963" assez médiocre mais où on entend ce qui est possiblement la première composition de Ratledge, "Dear Olde Benny Green Is A-Turning In His Grave", pas inoubliable. Le groupe ne fit pas long feu et, alors qu'Allen multipliait les allers-retours à Majorque chez le poète Robert Graves en compagnie de Kevin Ayers (une autre âme aventureuse), Ratledge allait à Oxford pour obtenir son diplôme en psychologie. Quand Allen et Ayers reviennent de voyage en 1966 avec l'envie de monter un groupe pop, Ratledge, avide lecteur, trouve le nom du groupe : Soft Machine,

d'après le roman de William Burroughs. Très vite, le groupe devient, avec Pink Floyd, l'un des emblèmes du Londres psychédélique. Les journalistes avaient alors du mal à croire que cet intellectuel d'Oxford prenne part à une carrière pop. Ratledge, qui avait baigné depuis son adolescence dans un monde de poètes et de rêveurs, n'en avait cure. Au-delà de la voix d'ange de Robert Wyatt, le son de son clavier allait devenir la signature du groupe. Un son lourd, vrombissant, sorti d'un orgue Lowrey Holiday Deluxe acheté parce que Ratledge n'avait pas les moyens de s'offrir un Hammond. "*Un grand nombre de mes idiosyncrasies stylistiques sont dues aux étrangetés inhérentes du Lowrey*" dira-t-il. Branché dans une pédale fuzz, son orgue générait tellement de feedback que Ratledge dut, pour le dompter, adapter son style en jouant sans interruption en legato, d'où ce déluge de notes absolument unique.



Rupture

Le départ d'Allen allait libérer Ratledge. Soft Machine, sous son impulsion, prit un tour plus sérieux et son clavier allait devenir l'instrument lead. Un premier album, encore un pied dans la pop psychédélique avec les chansons de Kevin Ayers témoigne de la versatilité de

son jeu. Quand le premier solo explose sur "Hope For Happiness", c'est un nouveau vocabulaire que l'on découvre. Lorsque le deuxième album sort en 1969, Kevin Ayers a quitté l'affaire, remplacé par Hugh Hopper, ce qui permet au groupe d'aller plus loin dans sa quête de sophistication. Ratledge y écrit l'essentiel de la face B (la suite "Esther's Nose Job") et le groupe est en phase comme jamais il n'a été ou ne sera. Les concerts enregistrés de cette période sont fous, mais en coulisses la tension monte. Sur l'album "Third" (1970), chaque membre écrit un morceau occupant une face entière, tandis que le quatrième est cosigné Ratledge/ Hopper. "Out-Bloody-Rageous", la composition de Ratledge, le voit expérimenter avec la musique électronique, faire des collages et tenter une fusion jazz propulsée par l'arrivée de cuivres, qui deviendra une des signatures du Soft Machine tardif. Cet album marque la rupture avec Robert Wyatt qui fera ses adieux au groupe après "Fourth" (1971), où Ratledge figure au premier plan sur la pochette. Désormais seul maître à bord, il guide Soft Machine dans une fusion jazz-rock radicale où le saxophone prend de plus en plus d'importance. De cette période, "Six" (1973) est peut-être le moment où la formule fonctionne le mieux. Alors qu'Hopper part après "Seven" (1974), Ratledge restera jusqu'à "Bundles" (1975), sur lequel le guitariste fraîchement arrivé Allan Holdsworth mène la danse. Ratledge n'y prend quasiment plus de solo. Le cœur n'y est plus. Dès lors, sa carrière prendra un tour plus confidentiel et jamais il ne reviendra sur son travail avec Soft Machine. Il ne tentera également aucune carrière solo et ses rares collaborations publiques (Syd Barnett, Kevin Ayers, Mike Oldfield...) l'ont été alors qu'il était encore un musicien actif. Ratledge, jouissant de sa liberté retrouvée, fera beaucoup de choses dans l'ombre de son home-studio. Des publicités, quelques bandes originales, de beaux disques de *library music* sous le nom de Rubba, à chaque fois avec son ami Karl Jenkins avec qui il montera en outre quelques projets éphémères : la disco électronique de "Planet Earth" (1978) et "Plaza" (1979), un album de reprises jazz de Stevie Wonder avec Rollercoaster en 1980, la pop jazzy de JAR en 1988. Rien de marquant. Cette quasi-disparition sur scène et en dehors finira même par devenir un nouveau sujet d'énigme. Richard Sinclair de Caravan (accompagné de Hugh Hopper et de membres de Gong) chantera même un morceau à ce sujet en 1994, "What's Rattlin", avec le couplet "*One question we all dread, What's doing Mike Ratledge?*". Jusqu'à ce funeste 5 février, on s'interrogeait également.

Eric Delsart

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Mike Ratledge, l'homme-moustache de Soft Machine - Gonzaï - 9 février 2025

Gonzaï
SEUL LE DETAIL COMPTE

MIKE RATLEDGE, L'HOMME-MOUSTACHE DE SOFT MACHINE



Le claviériste Mike Ratledge s'est éteint le 5 février 2025 sans bruit, à l'âge de 81 ans. Il fut principalement connu pour être l'un des membres fondateurs et pilier musical du groupe Soft Machine, formation britannique avant-gardiste qui fut à l'origine de la révolution psychédélique avec Pink Floyd, avant de développer un jazz fusion fascinant aux horizons rêveurs. Discret depuis plus de 40 ans, sa disparition vient ranimer le fantôme de Soft Machine et d'une époque où la musique pouvait être originale et se vendre.

Il y a deux situations où la musique de Soft Machine s'apprécie pleinement. La première, c'est tout seul la nuit, avec une lumière discrète, et de préférence au casque afin de se concentrer sur toutes les nuances sonores. La seconde, c'est en voiture, en fin d'été ou à l'automne, lorsque les paysages défilent à travers la fenêtre sur une route départementale le long d'une rivière, ou dans une campagne boisée. C'est là que l'effet magique de la musique de Soft Machine se développe pleinement. Le groupe de Canterbury sera mon grand plongeon dans le jazz fusion ou jazz-rock. J'ai alors découvert que l'on pouvait se laisser emporter sur de longs morceaux instrumentaux totalement dénués de guitare électrique.

Un début d'existence austère

Michael Roland Ratledge est né le 6 mai 1943 à Maidstone dans le Kent. Maidstone est une ville moyenne au sud-ouest de Londres, traversée par la rivière Medway, et doté d'une magnifique architecture de l'époque Tudor. Il grandit dans une famille d'enseignants, qui lui fait prendre des cours de piano classique, comme dans toutes les familles de la classe moyenne éduquée. Il n'y a que de la musique classique à la maison, et Mike Ratledge et donc très loin de la pauvreté et de la souffrance des musiciens issus du Nord industriel de l'Angleterre, ce qui ne le conduira donc pas à jouer du blues ou du hard-rock.

Au lycée, il fait la connaissance de Hugh Hopper et Robert Wyatt. Le trio commence à traîner ensemble, et ils font la connaissance de Daevid Allen, un jeune homme plus âgé qu'eux originaire d'Australie, et qui joue de la guitare. Robert Wyatt est le fils du propriétaire de l'appartement où vit Allen. Il les initie au jazz de Cecil Taylor, John Coltrane, Miles Davis et Thelonious Monk. En 1963, Allen, Ratledge et Wyatt forment le Daevid Allen Trio, qui se lance dans une sorte de jazz électrique inspiré de Sun Ra. Puis, le trio se disloque en 1964. Wyatt retrouve Hugh Hopper, et rencontre Kevin Ayers. Ils fondent les Wilde Flowers, formation de rhythm'n'blues bien dans le mouvement musical de l'époque, de facture plus classique.

Les musiciens évoluent tous sur la même scène autour de l'université de Canterbury, et se croisent donc sans cesse. Allen, Ratledge, Wyatt et Ayers décident de fonder leur propre groupe, au nom inspiré d'une nouvelle de William Burroughs : The Soft Machine. Nous sommes à l'été 1966, et la culture étudiante se met en effervescence. Des écrivains Beat américains commencent à venir faire des lectures à Londres dans les librairies et dans les universités, le mouvement de contestation contre la Guerre du Vietnam atteint les rivages européens, et de manière générale, une envie de changement de société est en train de naître. La Grande-Bretagne vit toujours dans le climat de l'austérité et de la reconstruction post-Seconde Guerre Mondiale. Les vies des Britanniques sont tristes de manière générale, entièrement dédiées au travail et au bien-être matériel de leurs familles, proches de la survie, dans un confort très relatif.

Alors que désormais, les restrictions s'éloignent et que les Anglais de la classe moyenne commencent à goûter à une certaine aisance, leurs enfants s'investissent en politique. Le capitalisme se voit être remis en cause, les idées communistes s'installent dans de petits groupuscules étudiants. On veut profiter de la vie, on veut plus de partage des richesses, et ne plus souffrir comme leurs parents. Une effervescence culturelle se met à exploser autour de 1965, qualifiée de Swingin' London. Les Who, les Rolling Stones, les Kinks, les Pretty Things, les Beatles, les Small Faces sont autant de groupes qui viennent apporter de la joie, de l'espoir et un vaste champ créatif à la jeunesse britannique, et même européenne.

Des précurseurs

The Soft Machine débarque avec une fusion de rhythm'n'blues et de jazz, mettant en avant des improvisations de plus en plus folles. Allen, Wyatt et Ayers sont issus de familles libertaires, presque bohémiennes. L'apprentissage de la musique se fait à l'oreille et au feeling. Mike Ratledge est le seul de l'équipe à avoir un vrai bagage de musicien. Et cela s'entend rapidement dans sa manière d'approcher l'orgue électrique Hammond dont il fait l'acquisition, explorant les possibilités sonores infinies de ce nouveau clavier. The Soft Machine est désormais régulièrement à l'affiche des clubs branchés UFO ou Middle Earth à Londres, là où est en train de naître le mouvement psychédélique anglais en parallèle de la scène de San Francisco. Soft Machine devient l'une des attractions scéniques favorites de l'UFO avec le quatuor Pink Floyd mené par le guitariste-chanteur Syd Barrett, au son plus rock. Parmi les spectateurs de ces prestations faites de musiques improvisées, de shows lumineux expérimentaux, de consommation de marijuana et des premiers acides, on y trouve les Beatles, les Rolling Stones ou les Who. Toute la scène pop vient s'abreuver de ces nouvelles idées et les injecter dans sa musique, donnant des albums comme « Revolver » des Beatles ou « A Quick One » des Who.

La hype londonienne traverse la Manche, et Soft Machine est invité à venir faire quelques dates sur la Riviera française pour animer les soirées branchées de la jeunesse bourgeoise de Saint-Tropez, de Nice ou de Cannes. The Soft Machine fait également quelques concerts en Belgique et en Allemagne de l'Ouest où sa musique originale se télescope avec la volonté de la jeunesse allemande de faire sécession avec le passé nazi de leurs parents, donnant le krautrock de Can, de Neu, Popol Vuh ou Klaus Schulze.

A leur retour en Grande-Bretagne fin août 1967, Daevid Allen est arrêté à la frontière. Son visa a expiré et il est expulsé du territoire. Il s'installe alors à Paris, et débutera par la suite une nouvelle carrière avec le groupe Gong qu'il fonde avec sa compagne Gilli Smith. Wyatt, Ratledge, et Ayers rentrent donc à trois en Grande-Bretagne, et dès septembre 1967, ils sont de retour au Middle Earth. Cette configuration en trio libère les énergies, exactement comme dans le Jimi Hendrix Experience ou Cream. Si ce n'est que le virtuose instrumental n'est pas un guitariste mais un organiste : Mike Ratledge. Le trio laboure un nouveau répertoire exclusivement écrit par Kevin Ayers, Robert Wyatt, Mike Ratledge et Hugh Hopper, qui fait alors office de roadie.



Les morceaux s'allongent encore et toujours, et commencent à s'enchaîner sans interruption, comme une sorte de gigantesque improvisation continue. Le trio croise habilement pop music, jazz, et rhythm'n'blues. Ayers a pris le relais au chant, mais Wyatt l'accompagne de plus en plus souvent de sa voix haute perchée. Il se permet des improvisations vocales, sortes de scats hallucinés. Quant à Mike Ratledge, il utilise désormais une amplification digne d'un guitariste rock sur son orgue Hammond. Dès la fin de l'année 1967, le son définitif de The Soft Machine est en place. En avril 1967, The Soft Machine avait enregistré une première démo grâce à Giorgio Gomelsky aux De Lane Lea Studios de Londres, sans succès. Désormais managé par Chas Chandler, l'ancien bassiste des Animals et actuel manager de Jimi Hendrix Experience, The Soft Machine part aux USA en première partie du trio le plus électrique de 1968, et ce pour deux tournées américaines d'affilée.

Dès les premiers concerts new-yorkais, The Soft Machine est repéré par le label ABC Records, spécialisé dans le jazz, et qui a à son catalogue John Coltrane, Ray Charles, Art Blakey ou Sonny Rollins. ABC a créé son propre label pop, Probe. Il veut signer The Soft Machine, et le trio sera leur premier album. En avril 1968, The Soft Machine est aux Record Plant Studios de New York sous la houlette de Chas Chandler et de l'ingénieur du son Tom Wilson. Le trio expédie d'une traite son répertoire live, quasiment sans aucune retouche.



L’étrange machine dans la tempête

Après l’enregistrement du premier album, The Soft Machine doit envisager une nouvelle tournée US. Le groupe se sent mal à l’aise avec The Jimi Hendrix Experience, bien plus explosif. Le guitariste Andy Summers, futur The Police, est recruté. La tournée débute en août 1968, et l’ancien trio ne fonctionne plus. Summers prend toute la place, et l’ampleur des improvisations ainsi que la créativité de la fin 1967-début 1968 s’est envolée. Ayers fait virer Summers pour retrouver le trio initial. Mais le bassiste-chanteur est aussi épuisé par presque deux cent dates de concerts. Il finit par partir à la fin de la tournée en septembre 1968 et The Soft Machine se sépare. Robert Wyatt reste en Californie pour préparer un album solo. Il joue l’ensemble des instruments sur ces sessions qui s’étalent d’octobre à novembre 1968 entre Hollywood et New York. Jimi Hendrix lui-même vient jouer de la basse sur *Slow Walkin’ Talk*. Quant à Hugh Hopper et Mike Ratledge, ils contribuent à l’élaboration d’un morceau vertigineux et audacieux d’une vingtaine de minutes nommé *Moon In June*. L’autre titre majeur se nomme *Rivmic Melodie*s, un autre monument de plus de dix-huit minutes entièrement assemblé par Robert Wyatt, jouant absolument tout.

Ayant l’équivalent d’un album, Robert Wyatt est sur le point de se lancer, lorsque Probe se rappelle au bon souvenir de The Soft Machine. Nous sommes en décembre 1968, et le label réclame le second album dû selon le contrat signé. Le trio doit donc se reformer, mais Kevin Ayers a déjà entamé une carrière avec l’album « Joy Of A Toy » qui voit justement la participation de ses anciens camarades de Soft Machine. Ratledge et Wyatt refont équipe, et font appel à Hugh Hopper à la basse et à la composition. De nombreuses idées anciennes sont recyclées, à commencer par la face A du disque nommée *Rivmic Melodies*, et s’inspirant du morceau initial de Robert Wyatt. La face B se nomme *Esthers’s Nose Job*, avec un autre assemblage d’improvisations et d’idées anciennes. « Volume Two » réunit un panorama créatif aussi large qu’étrange. Wyatt y jette ses vieilles idées, Ratledge les remodèle, Hopper contribue à la fantaisie jazz-fusion. L’enregistrement est tellement haï par Wyatt et Ratledge,

qui y voit une contrainte commerciale, qu'ils nomment certaines improvisations du nom de disques de bruitage qu'ils trouvent au hasard des étagères du studio : *Pig*, *Fire Engine Passing With Bells Clanging*…



Sauf que le résultat, ce disque complètement improvisé et bâclé, est absolument génial, supérieur au premier album. Et des cuivres apparaissent par moments comme sur *Hibou, Anemone And Bear*. Hugh Hopper fait rapidement la différence avec sa maîtrise des effets de guitare électrique appliqués à la basse. Il deviendra notamment un maître de la fuzz. Et pour couronner le tout, l'album grimpe haut dans les classements dans certains pays européens, atteignant notamment la seconde place des ventes aux Pays-Bas. The Soft Machine devient un groupe demandé en concert en France, en Allemagne et en Grande-Bretagne. Il n'est alors plus question de se séparer de nouveau, et un contrat avec la major Columbia fait tomber les derniers doutes.

A partir d'octobre 1969, The Soft Machine devient Soft Machine. Il se dote d'une section de cuivres : Lyn Dobson à la flûte et au saxophone, Jimmy Hastings à la clarinette, Nick Evans au trombone et Elton Dean au saxello. Sauf que les revenus des concerts, certes de plus en plus importants, ne permettent pas de couvrir les frais d'un groupe de sept musiciens.

Rapidement, l'équipage se limite à Wyatt, Ratledge, Hopper, Dobson et Dean. C'est cette formation qui enregistre un live majeur le 2 mars 1970 au Théâtre de la Musique à Paris. Le quintette est totalement effervescent de créativité.

Le troisième

La configuration de Soft Machine se stabilise autour du quatuor constitué de Ratledge, Wyatt, Hopper et Dean. Le 13 août 1970, la BBC prend la peine d'enregistrer le concert au

Royal Albert Hall de Londres. Soft Machine vient d'atteindre un sommet commercial inattendu. L'album « Third » est sorti en juin 1970, mêlant musique live et studio, sur deux disques, avec quatre titres, un par face. « Third » sera 18ème des ventes en Grande-Bretagne, et 5ème en Hollande.

> Sur les photos, seul Robert Wyatt possède un sourire malicieux. Hopper et Dean, avec leurs moustaches et leurs crânes se dégarnissant, ressemblent plus à des profs de math.

C'est un immense succès pour un double album sans aucune concession sonore, tournant sur trois morceaux instrumentaux et une étrange improvisation vocale qui remonte en fait à 1968. Avec « Third », Soft Machine vient d'atteindre l'étrange statut de groupe pop le plus apprécié de 1970 avec une musique totalement originale et sans concession. Toutes les éditions de « Third » révèlent des merveilles où Mike Ratledge devient le mage sonore au coeur de la musique. Il continue d'explorer les nuances de l'orgue Hammond et du piano électrique Fender. Les sons synthétiques arriveront plus tard, lorsque Mike Ratledge se sentira en capacité de produire un son plus personnel.



L'année 1970 est l'apogée de la carrière de Soft Machine, avec un double album d'une créativité folle, et des concerts devenus de véritables séances d'improvisations et d'expérimentations, les morceaux originaux servant juste de base de travail. Mike Ratledge et Hugh Hopper sont les deux musiciens les plus expérimentaux. Le premier invente des boucles obsédantes et des solos tantôt d'une poésie mélodieuse exceptionnelle, tantôt d'une

violence électrique folle. Le second se transforme en Jimi Hendrix de la basse dès qu'il enclenche sa pédale fuzz. Robert Wyatt cimente le tout avec ses roulements de caisses devant autant au jazz qu'au rhythm'n'blues. Elton Dean devient le troisième soliste avec ses interventions à la ferveur coltranienne, dérapages free compris. D'ailleurs, le morceau Facelift qui ouvre « Third » est un mélange de prise live et de studio, montrant le cercle vertueux de création qui joue au sein de Soft Machine. On ne sait par ailleurs pas comment les classer : rock progressif, rock psychédélique, jazz-rock. Avec ses longues rêveries, le groupe est sûrement progressif, définitivement jazz fusion, avec des touches de musique concrète comme les boucles entêtantes inspirées de Terry Riley, mais plus du tout psychédélique. Le côté dadaïste a disparu pour la recherche musicale. L'image du groupe est par ailleurs assez austère, Mike Ratledge se cachant de plus en plus souvent derrière son rideau de cheveux noirs et raides et de petites lunettes fumées.

Sur les photos, seul Robert Wyatt possède un sourire malicieux. Hopper et Dean, avec leurs moustaches et leurs crânes se dégarnissant, ressemblent plus à des profs de math.

Le virage jazz

Si l'influence du jazz a toujours été là dès les débuts de Soft Machine, la fantaisie mélodique de Robert Wyatt, et les audaces musicales de Ratledge et Hopper rendaient le groupe passionnant et totalement unique. « Third » a été vécu par le désormais quartette comme une sorte de concrétisation d'une première phase créative. Après tout, *Moon In June* datait de fin 1968, et les ébauches de *Facelift* et *Out-Bloody Rageous* aux concerts de la seconde moitié de 1969.

Ratledge, Hopper et Dean décident d'opérer une bascule dans une musique plus jazz, au détriment de la fantaisie pop de Wyatt. Le batteur a de moins en moins le droit de s'exprimer, et sur l'album « Fourth » qui paraît en février 1971, il ne signe ni ne chante aucun titre. L'album a pourtant été enregistré dans la foulée de la brillante tournée de « Third », en octobre et novembre 1970. Mais le batteur est sur la touche. Incapable d'écrire correctement de la musique, expliquant ses idées en les chantonnant, il ne peut rivaliser avec un Ratledge ou un Hopper capables d'écrire des partitions. Sur « Fourth », Wyatt ne fait que jouer de la batterie, de manière toujours aussi originale, mais il est désormais relégué au rang de musicien-interprète. *Kings And Queens* et la suite *Virtually* qui occupe la seconde face sont l'oeuvre de Hopper, *Teeth* est signée Ratledge, *Fletcher's Blemish*, un court morceau free, est de la plume d'Elton Dean. L'album est au demeurant excellent, avec l'ajout de plusieurs musiciens brillants : Roy Babbington à la contrebasse, Mark Charig, Nick Evans, Jimmy Hastings et Alan Skidmore aux différents instruments à vent. C'est un album entièrement instrumental, à la fois austère dans son approche plus traditionnellement jazz, mais aussi chaleureux et mélancolique dans son interprétation et son écriture à la sonorité très particulière. Le disque déroute le public, qui s'attendait à un nouveau « Third ». Il se classe à la 32ème place, marquant un clair recul. Cependant, pour une musique aussi élitiste, totalement dénuée du moindre tube commercial, c'est encore un beau score.



La tournée européenne de 1971 fait encore illusion. Robert Wyatt a droit à sa petite improvisation vocale, et les morceaux de « Third » occupent encore une bonne part des

concerts. Par ailleurs, les interprétations à quatre des morceaux des albums de « Fourth » se fondent bien dans l'ensemble, et on entend encore un groupe soudé par la musique. Des dates américaines suivent, mais Robert Wyatt devient frustré et ingérable à cause de sa consommation grandissante d'alcool. Il a déjà publié un premier album solo en décembre 1970 nommé « The End Of An Ear » où il y met toutes ses idées recalées. Il tente d'emmener Hugh Hopper avec lui dans un nouveau projet nommé Matching Mole, mais le bassiste préfère rester au sein de Soft Machine, groupe dans lequel il a une grande latitude d'écriture, du moins pour le moment. Wyatt décide de partir en août 1971 après avoir assuré l'ensemble de ses engagements. Soft Machine doit se trouver un nouveau batteur.



Une froide détermination

Des auditions sont passées, et le batteur Phil Howard, au pedigree résolument jazz, rejoint Soft Machine. Il participe à la première partie des sessions de « Fifth » qui se tiennent en novembre et décembre 1971. Son jeu volubile mais technique doit rappeler un peu celui de Wyatt en plus sérieux. Et il fait un travail admirable comme sur le titre d'ouverture *All White*, déjà expérimenté durant les concerts de début d'années avec Wyatt. Cependant, Howard n'a pas l'état d'esprit Soft Machine, et il finit par s'en aller au bout de quelques semaines. Finalement, c'est un vieil ami du groupe, le batteur John Marshall, ancien membre de Nucleus, l'autre grande institution jazz fusion anglaise, qui prend les baguettes. L'homme a tout ce qu'il faut : la technique et l'instinct. Sur « Fifth », Mike Ratledge se montre plus productif, composant quatre des sept morceaux. Hugh Hopper n'apporte quant à lui qu'une seule pièce : *M C.*

Mésestimé, « Fifth » est un album magistral, mais glaçant. Soft Machine joue sur les nuances de gris, les percolations sonores, les claviers liquides, les échos froids. C'est un album à écouter face à un paysage de lac enneigé sous un ciel bas. La beauté réside dans les mélodies sublimes d'une mélancolie infinie. Le piano électrique a désormais pris le dessus chez Mike Ratledge, l'orgue Hammond saturé devenant désormais l'accessoire.

Les concerts s'accumulent, car « Fifth » a été boudé par le public européen, ne se classant nulle part. La majeure partie de l'année 1972 est consacrée à la promotion du nouveau disque, mais aussi à faire survivre Soft Machine qui n'a plus que cela comme principale source de revenu. Le quatuor essaie également d'y puiser de nouvelles idées. Mais Soft Machine semble rigide, arrivant difficilement à retrouver la poésie de sa musique. Elton Dean est mis à contribution au second clavier. Son saxophone sonne de manière plus mécanique. Finalement, il s'en va au cours de l'année 1972, peu de temps après les concerts européens.

John Marshall suggère alors le nom de Karl Jenkins. Ce dernier fut aussi membre de Nucleus, et Mike Ratledge l'estime beaucoup. Il est un multi-instrumentiste, saxophoniste, clarinettiste et claviériste, mais aussi compositeur prolixe. Jenkins intègre Soft Machine à la fin de l'été, et le nouveau quatuor part sur la route. Les concerts redeviennent spectaculaires de par l'improvisation permanente qui y réside. Soft Machine capte deux concerts au Dome de Brighton le 24 octobre 1972 et au Civic Hall de Guildford le 1er novembre 1972. La matière live servira au premier disque d'un double album nommé « Six ». Le second disque sera capté en studio en novembre et décembre 1972 aux Advision Studios de Londres.

« Six » qui sort en février 1973 se vend mieux que « Fifth », et reçoit de belles critiques par la presse spécialisée. Sur le disque live, Soft Machine a retrouvé sa magie poétique, et sur le disque studio, il a réactivé son audace créative avec des morceaux fascinants comme *The Soft Weed Factor*, *Stanley Stamps Gibbon Album* ou *Chloe And The Pirates*. Karl Jenkins a parfaitement su se fondre dans l'identité sonore de Soft Machine fermement tenue par les claviers de Mike Ratledge. Ce dernier a encore été particulièrement prolifique, signant la moitié des nouveaux titres originaux, dont *The Soft Weed Factor* qui est l'aboutissement de ses recherches sur Terry Riley.

Le 1er juin 1973, Robert Wyatt passe à travers une fenêtre lors d'une soirée trop alcoolisée et perd l'usage de ses deux jambes. La solidarité de la scène se met en route. Pink Floyd assure deux shows en une journée au Rainbow Theatre, avec Soft Machine en première partie, les bénéfices allant en soutien à Wyatt.

Au même moment, Soft Machine enregistre son septième album au CBS Studios de Londres. Hugh Hopper a décidé de quitter le groupe au printemps 1973, désormais limité à un rôle de compositeur complémentaire derrière Jenkins et Ratledge, le duo ayant pris le contrôle artistique de Soft Machine. Il va enregistrer un excellent premier album solo nommé « 1984 » et publié en 1973, avant de rejoindre le quatuor de jazz fusion anglais Isotope.

Hopper est remplacé par Roy Babbington, qui intervient à la contrebasse sur des albums de Soft Machine depuis 1971. La photo intérieure de « Seven » montre quatre musiciens au physique de laborantins scientifiques et de mathématiciens. La pochette est elle aussi presque soviétique, géométrique et médicale. Karl Jenkins et Mike Ratledge explorent les nouveaux claviers électroniques nommés synthétiseurs. C'est une vraie transition par rapport à « Six », qui conservait une touche progressive et jazz psychédélique. Ici, la musique se fait plus épurée et froide. On retrouve l'approche de « Fifth » avec cette touche électronique qui déshumanise encore l'ensemble. « Seven » est en fait un disque de pérégrination de banlieue parisienne. La musique ricoche sur le froid du béton des barres d'immeubles et des usines, et la chaleur d'un piano électrique jazz vient rappeler qu'il y a encore un peu d'âme humaine au pied d'une chapelle ou dans un bar de cette périphérie urbaine.

« Seven » est résolument un album électronique, où se mêlent les premiers synthétiseurs joués par Mike Ratledge et le saxophone baryton de Karl Jenkins. Roy Babbington dessine des lignes de basse six-cordes d'esthète, et John Marshall fourmille d'idées rythmiques. Mais c'est encore un disque froid et mélancolique qui saisit à la gorge celui qui s'y plonge. C'est un disque terrifiant, subtilement électronique, comme le prouve les géniaux *Nettle Bed* ou *Penny Hitch*. La poésie délicate reste ancrée dans la musique de Soft Machine, malgré les innombrables changements de line-up, qui fait que Mike Ratledge reste désormais le dernier membre fondateur.



Le tournant jazz-rock

Alors que l'année 1973 se termine, une évidence insidieuse s'affirme : « Seven » est certes un disque moderne qui connaît un succès correct, mais Soft Machine commence à manquer de souffle sur scène. Le set télévisé Jazz Workshop à Hambourg le 17 mai 1973 avec le doué Gary Boyle à la guitare donne des idées à John Marshall. Boyle est un ancien membre du Brian Auger And The Trinity et de Stomu Yamashta's East Wind. Il est dans l'esprit de Soft Machine, et la télévision allemande a l'idée de les réunir pour un concert unique. L'intervention de Boyle révolutionne le jazz-rock un peu constipé de Soft Machine. *Gesolreut* est par exemple littéralement transfiguré par les lignes de guitare de Gary Boyle. Il ne reste cependant pas, formant au même moment son propre groupe nommé Isotope.

Après « Seven », Soft Machine bascule de Columbia chez EMI Harvest, le label progressif qui accueille notamment Pink Floyd. Le groupe décide de recruter définitivement un guitariste. Des auditions ont lieu, jusqu'à ce que Allan Holdsworth se présente. Le musicien a déjà fait partie de Nucleus et Tempest. C'est un virtuose discret, qui ne peut être que parfait pour Soft Machine. Il est immédiatement recruté à la fin de l'année 1973, et il se fera rapidement remarquer grâce notamment à sa prestation au Montreux Jazz Festival le 4 juillet 1974. Le 22 mars 1975, Soft Machine publie l'album « Bundles ». Le disque marque une rupture à tous les niveaux. D'abord il brise la numérotation des albums. Ensuite, il place Soft Machine dans le spectre du jazz fusion de l'époque : Mahavishnu Orchestra, Return To Forever, Colosseum II, Brand X… le quintette en offre sa version revue et corrigée, toujours sans perdre sa poésie sonore. Allan Holdsworth est le soliste leader avec ses interventions de guitare brillantes. « Bundles » est un chef d'oeuvre de jazz-rock poétique dominé par la suite *Hazard Profile* qui occupe l'essentiel de la première face. Mike Ratledge s'efface derrière l'écriture de Karl Jenkins, signant toutefois l'excellent *The Man Who Waved At Trains*.

Lorsque Soft Machine décide de se lancer dans une grande tournée européenne, Allan Holdsworth est hélas parti pour une offre qu'il ne pouvait pas refuser : intégrer le nouveau Lifetime du batteur légendaire Tony Williams. John Etheridge se glisse dans le rôle de nouveau guitariste, et la tournée est un grand succès. L'Europe redécouvre Soft Machine dans sa nouvelle configuration à guitare électrique. Le répertoire est focalisé sur le nouvel album complété de nouveaux morceaux inédits, faisant table rase de ses albums précédents. Et cela marche. Mike Ratledge y joue cependant un rôle de plus en plus mineur, accompagnant magnifiquement ses camarades au piano électrique, et intervenant en de rares occasions à l'orgue électrique, sa sonorité rappelant avec brio le passé de Soft Machine et l'album « Third ». Si John Etheridge n'est pas l'incroyable prodige de la six-cordes qu'est Allan Holdsworth, son jeu inventif et sa personnalité tranquille lui permettent de bien se fondre dans le groupe, et de laisser davantage de place aux autres musiciens, faisant de Soft Machine une entité sonore plutôt que le groupe d'accompagnement du guitariste. Soft Machine est même à l'affiche du prestigieux Festival de Reading du 22 au 24 août 1975 au milieu d'une affiche comprenant Yes, Wishbone Ash, Thin Lizzy, Hawkwind, Mahavishnu Orchestra, Robin Trower, UFO, Lou Reed et Supertramp. La carrière de Soft Machine est clairement relancée, et EMI Harvest ne ménage pas sa peine pour mettre en avant le groupe, fier de la nouvelle musique proposée, et d'avril à décembre 1975, Soft Machine est constamment sur la route.

En janvier 1976, Soft Machine se voit offrir les studios Abbey Road pour assembler un nouvel album. Le groupe se met au travail, disposant déjà de plusieurs thèmes travaillés sur scène les mois précédents : *The Tale Of Taliesin*, *Ban-Ban Caliban*, *Song Of Aeolus*, *Out Of Season*. Mike Ratledge semble absent, assurant ses quelques parties de synthétiseurs avec professionnalisme, mais sans implication particulière. A la fin de l'enregistrement en mars, il annonce qu'il s'en va. Le nouveau son de Soft Machine ne lui correspond plus, et les longues tournées l'épuisent. Ratledge est un homme discret, il n'a jamais fait part de ses états d'âme aux autres. Il sent juste que son temps est venu, et que le nom de Soft Machine est entre de bonnes mains avec Jenkins, Etheridge, Babbington et Marshall. Afin d'étoffer le son, le saxophoniste Alan Wakeman est ajouté. Il apparaît sur la pochette de « Softs » publié en juin 1976, mais pas Mike Ratledge.



« Softs » est une nouvelle merveille de jazz-rock moderne, toujours dotée de cette poésie sonore très particulière que la présence de Mike Ratledge a réussi à maintenir malgré le fait que la musique soit désormais le fruit exclusif du travail de Karl Jenkins, John Etheridge et John Marshall. La face A est dotée de trois thèmes majeurs développés sur plusieurs minutes, la seconde est constituée de thèmes courts créant une suite sonore. Le disque est bien reçu par la presse, et la tournée continue d'intéresser un public important, Soft Machine étant depuis quasiment ses débuts dans le circuit des universités anglaises. Roy Babbington n'en fera pas partie, décidant lui aussi de quitter le navire, remplacé par Steve Cook.

La plongée dans l'oubli

Mike Ratledge se consacre alors exclusivement à de la musique de studio, ce qui lui permet de rester davantage auprès de sa femme, la chanteuse soul-rock Marsha Hunt, avec qui il est marié depuis 1967. Il signe avec le label De Wolfe, spécialisé dans les musiques de films et de théâtre, et les publicités.

Soft Machine poursuit quelque temps, avant de s'éteindre en 1978 après un ultime album live enregistré au théâtre du Palace à Paris en 1977. La scène rock européenne a basculé dans le punk-rock et Soft Machine n'intéresse plus personne, surtout sans aucun musicien historique dedans. Karl Jenkins tentera de réanimer le nom avec Marshall et Holdsworth en 1981 pour un ultime album : « The Land Of Cockayne ». Jenkins rejoindra en parallèle Ratledge, dès 1976, pour signer des musiques de films, de pièces de théâtre et de publicités.

La mort de Mike Ratledge a subitement ranimé tous ces souvenirs, toute cette musique exceptionnelle, toute cette époque folle où la musique instrumentale improvisée était maîtresse, et où le public n'hésitait pas à se laisser submerger par l'écoute. Mike Ratledge était un homme de cet autre temps, un artisan discret, brillant et passionné. Même si elle était inévitable, quelque chose de plus s'éteint avec sa disparition.

Julien Deleglise

Previous article

Next article

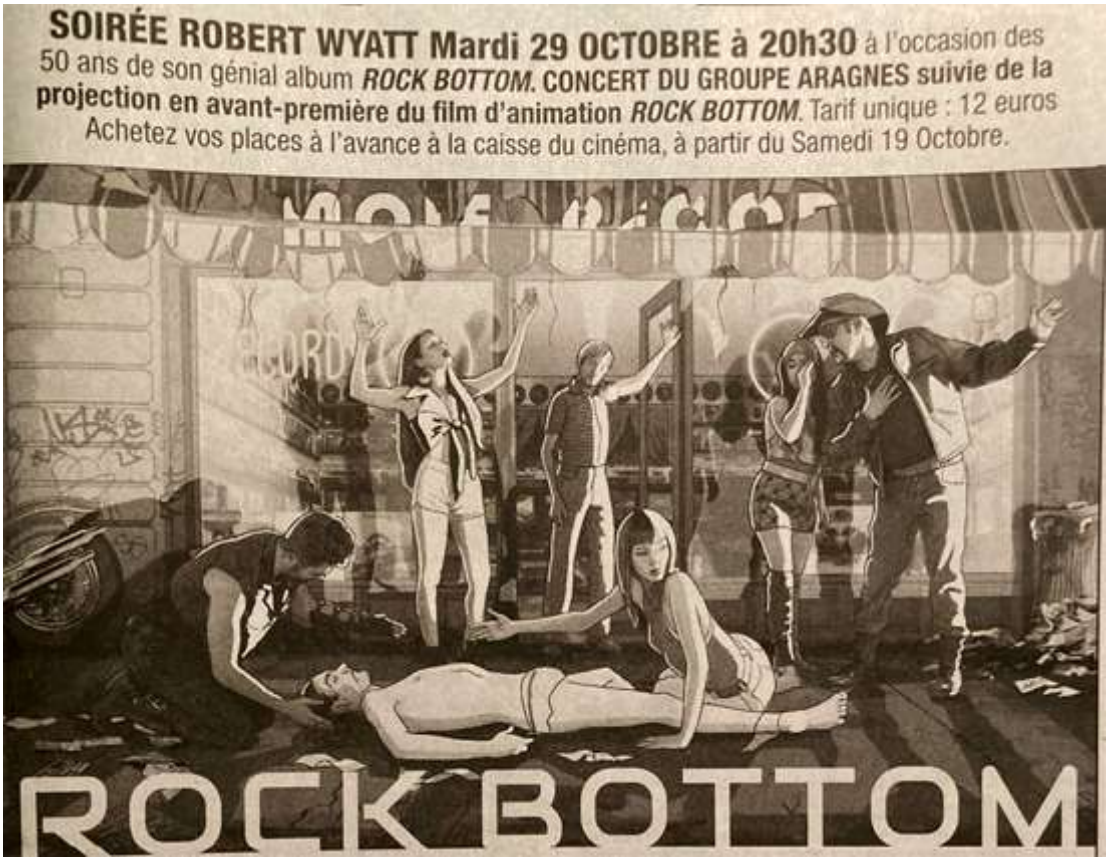
Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Rock Bottom - Utopia - N° 246 - du 9 octobre au 12 novembre 2024



Bienvenue dans le film le plus psychédélique que nous ayons pu voir cette année. Un hommage vibrant à une légende des années 1970, le musicien britannique Robert Wyatt (ex-leader du groupe Soft Machine) et plus particulièrement à son chef-d'œuvre, l'album *Rock Bottom*, composé et enregistré il y a tout juste cinquante ans, en 1974, un an après le drame qui a changé sa vie. Le 1er juin 1973 en effet, pendant une fête débridée dans l'appartement new-yorkais (en vrai les faits se sont déroulés à Londres) de June Campbell Cramer alias Lady June, artiste peintre, poète du groupe franco-britannique Gong et égérie d'un monde bigarré, le musicien, sous l'emprise d'un mélange d'alcools et de psychotropes, tombe du quatrième étage de l'immeuble. Par miracle, il survit à l'accident mais il reste paralysé des membres inférieurs.

A partir de cet épisode charnière dans l'œuvre et l'existence de ce musicien surdoué, la réalisatrice espagnole Maria Trénor, également scénariste et animatrice compose un poème visuel tout entier dédié à la folle créativité d'une époque révolue. Où l'image, éclaboussée d'ocre, d'orange et de violet, semble trempée dans l'acide des rêves artificiels. Où l'amour même est une drogue, à consommer sans limite, sur une plage de Majorque, dans l'une des plus belles scènes du film.

C'est à Majorque, au bord de la Méditerranée, que le Robert Wyatt d'avant la chute a composé l'un de ses plus beaux titres, le mélancolique Sea song, inspiré par sa femme et muse, Alfreda Benge, une artiste plasticienne qui dessinera la pochette de *Rock Bottom*.



Film d'animation écrit et réalisé par Maria TRÉNOR
Espagne / Pologne 1h26 2024
VOSTF (anglais)

Leur passion en huis clos, contemplative, charnelle, souvent tempétueuse, brille au coeur du film... Tout, de l'animation en rotoscopie aux vêtements excentriques et aux visions hallucinées des personnages, des rues folles du New York des années 1970 aux pentes ensoleillées de l'île espagnole, contribue à un hypnotique voyage dans le temps, aux antipodes de tout biopic classique. L'occasion enfin de (re)découvrir l'album *Rock Bottom*, un des chefs-d'œuvre de l'histoire du rock (même si Robert Wyatt refuse toute étiquette) produit par Nick Mason (batteur du groupe Pink Floyd), avec les contributions de Mike Oldfield, du poète Ivor Cutler, ou encore du trompettiste Sud-Africain Mongezi Feza. Une musique aventureuse et envoûtante d'un musicien qui jouait chaque note de ce disque comme un acte de renaissance. (D'après Cécile Mury - *Télérama*).

PS : Robert Wyatt a vu, approuvé et aimé le film.

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Interviews & articles

ABÉCÉDAIRE

Back to the list

La vie de Robert Wyatt en version hallucinée - Le Monde - 16 et 17 juin 2024


Le Monde

La purge à LFI secoue l'union de la gauche

COMMENT LA HAUTE FONCTION PUBLIQUE SE PROJETTE SOUS UN GOUVERNEMENT RN

Festival d'Annecy « Rock Bottom », un fol hommage à Robert Wyatt

Royaume-Uni Dans le comté de Durham, « les gens ont perdu espoir »

Sécurité routière Airbags défectueux, chaos chez Citroën


Festival d'Annecy « Rock Bottom », un fol hommage à Robert Wyatt

Image extraite du long-métrage d'animation de Maria Trénor, « Rock Bottom ». LOCO FILMS

« ROCK BOTTOM », de la réalisatrice espagnole Maria Trénor, fut, sans contestation aucune, le film le plus fou de la compétition officielle du Festival du film d'animation d'Annecy. Un hommage halluciné à Robert Wyatt, le chanteur, batteur et figure importante du rock progressif, créateur en 1966 du groupe légendaire Soft Machine. Il a fallu à la cinéaste dix ans pour écrire le scénario et deux pour réaliser ce long-métrage qui plonge le spectateur, en pleine période hippie, dans une communauté où se croisent des artistes.

PAGE 22

La vie de Robert Wyatt en version hallucinée

Au Festival d'Annecy, Maria Trénor présente "Rock Bottom", un film-hommage psychédélique au musicien

RENCONTRE
ANNECY - *envoyée spéciale*

Le film le plus fou de la compétition officielle du Festival du film d'animation d'Annecy est sans conteste celui de la réalisatrice espagnole Maria Trénor. Son titre ? *Rock Bottom*, du nom de l'album chef-d'œuvre écrit il y a tout juste cinquante ans par Robert Wyatt, chanteur, batteur et pierre angulaire du rock progressif, qui forma, en 1966, le groupe Soft Machine et, plus tard, Matching Mole.

L'album contient six chansons intenses et délicates, inquiétantes et poétiques, que le long-métrage reprend, dans l'ordre, déroulant à partir de là une partie de la vie tumultueuse du musicien britannique, dans les années 1970. A New York (Robert Wyatt a vécu, en réalité, à Londres) et à Majorque, l'île des Baléares où il aimait se retrancher avec sa compagne, Alfie (Alfreda Benge, avec qui il vit toujours), artiste plasticienne qu'il a épousée en 1974. Soit un an après sa chute de quatre étages d'un immeuble, lors d'une soirée au domicile londonien de June Campbell Cramer (1931-1999). Chute qui le laissa paralysé des deux jambes, lui fit abandonner son groupe et entreprendre une carrière solo. C'est durant sa convalescence qu'il finalise *Rock Bottom*.

Le film nous envoie en pleine période hippie, au sein d'une communauté où se croisent les artistes, notamment les Pink Floyd, amis de Wyatt. La drogue et l'alcool accompagnent les jours et les soirées planantes, créant aussi des états d'angoisse et de descentes vertigineuses. Si le film de Maria Trénor est fou, c'est qu'il illustre tous ces états, mais aussi les sensations que procure la musique. Et ce, par le champ immense qu'offre l'animation: saturation des couleurs, juxtaposition des images et courants artistiques, glissement de la réalité au rêve par l'usage de diverses techniques, dont la peinture. Dans *Rock Bottom*, la tête mise à l'envers, on perd pied, on plonge dans des espaces hallucinatoires, puis dans les eaux marines de Majorque, avec le couple d'artistes. Retour à la réalité.

Pour cette immersion psychédélique, la réalisatrice, née en 1970 à Valence, en Espagne, s'est inspirée de l'esthétique underground et surréaliste du début des années 1970, du cinéma expérimental, d'artistes tels que Mati Klarwein, Maya Deren, Barbara Rubin et Shirley Clarke. «*J'ai souhaité que Rock Bottom tente de capturer l'essence même de l'expérience artistique et personnelle de Wyatt, explique-t-elle. Les différences de style et d'esthétique du film traduisent en image les hauts et les bas, les humeurs et les émotions qui le traversent au fil de sa vie. Je n'ai pas réalisé un biopic, mais un film sur la musique et la création. La plus grande difficulté, d'ailleurs, a été d'écrire un script, de créer une narration cohérente à partir des morceaux de l'album, dont je voulais respecter l'ordre. Chaque scène, chaque note de ce film cherchent à immerger les spectateurs dans un monde où la musique n'est pas seulement entendue, mais ressentie et vécue.* »

Elle-même aurait aimé devenir musicienne, mais, lorsqu'elle s'est décidée, il était trop tard. Elle a donc choisi les beaux-arts, mais la musique n'a cessé de l'accompagner, occupant une grande place dans ses films - jusqu'à ce jour, des courts-métrages seulement, mais pas des moindres, puisque *Con que la lavaré ?* (2003), le premier, retenu à la Berlinale, à Sundance et à Annecy, a reçu quatorze prix et propulsé la réalisatrice sur la scène de l'animation. Ont suivi *Exlibris* (2009) et *Donde estabas tu ?* (2020), qui, eux aussi, ont parcouru les festivals et engrangé des récompenses.



Image extraite du long-métrage d'animation de Maria Trénor, « Rock Bottom ». LOCO FILMS

> Zoom

Long travail de documentation

Rock Bottom est son premier long, né de sa rencontre avec l'artiste rock. «*Quand j'ai découvert cet album de Wyatt, je n'avais jamais rien entendu de pareil J'ai eu ensuite la chance de le rencontrer, en Angleterre. }e m'attendais à voir quelqu'un de distant, de très british. Il était une sorte de mythe et je pensais trouver une star. Or il a été d'une gentillesse inouïe, très avenant. Si bien que j'ai eu le courage de lui demander si je pouvais réaliser quelque chose sur lui. Contre toute attente, il m'a répondu: "Bien sûr! Et faites ce que vous voulez."*»

A commencé alors pour Maria Trénor un long travail de documentation, sur l'artiste mais aussi sur l'époque hippie. «*L'épicentre de ce courant et de ces artistes se nichait en Californie, mais aussi à Majorque, où se retrouvaient les artistes européens. L'île était isolée, bon marché, et leur offrait cet espace idéal pour la liberté à laquelle ils aspiraient. Ce qui apparaît aussi comme un paradoxe, puisque l'Espagne, à ce moment-là, est celle de Franco.* » Wyatt et Benge, eux, y trouvent leur paradis pour un amour aussi heureux que fébrile, soumis aux affres de la création et des effets des drogues.

« J'ai voulu laisser la place à la créativité jusqu'au montage »

MARIA TRÉNOR
réalisatrice

Sur l'île, ils sont logés par l'écrivain Robert Graves (1895-1985), grand ami de la mère de Wyatt, au point qu'elle donna à son fils le même prénom. « *Graves a été très important dans la vie de Wyatt. Notamment, l'écrivain l'a accueilli après une tentative de suicide dont avait réchappé le musicien. Mais il le fit à une condition: qu'au moment du dîner il fasse quelque chose d'artistique, lire un poème, jouer un morceau... Histoire de lui remettre le pied à l'étrier*. »

Rassembler toute cette matière, écrire le scénario a pris dix ans. La réalisation, deux ans. «J'ai travaillé à partir d'une base, mais, avec les nombreuses équipes qui m'ont ensuite accompagnée, j'ai tenu à garder une certaine flexibilité. J'ai voulu laisser la place à la créativité tout au long du processus et jusqu'au montage», souligne la réalisatrice. Pour passer du court à ce long-métrage, avec son originalité et sa destination à un public exclusivement adulte, il a fallu l'intervention d'une société de production courageuse.

Maria Trénor l'a trouvée auprès de la productrice Alba Sotorra, qui, salue la réalisatrice, «aime mettre en avant les femmes». Quant aux coûts des droits sur la musique de Robert Wyatt, la somme a été raisonnable, semble-t-il. « Grâce à lui, qui est intervenu pour qu'ils ne soient pas trop élevés. Il a été très généreux. » En revanche, le musicien n'a toujours pas vu le film, terminé dans la hâte pour Annecy. Il tarde désormais à la réalisatrice de voir

sa réaction.

Véronique Cauhapé

Le Monde
DIMANCHE 16 - LUNDI 17/JUIN 2024

La vie de Robert Wyatt en version hallucinée

Au Festival d'Annecy, Maria Trénor présente « Rock Bottom », un film-hommage psychédélique au musicien

RENCONTRE

ANNECY - envoyés spéciale

Le film le plus fou de la compétition officielle du Festival du film d'animation d'Annecy est sans conteste celui de la réalisatrice espagnole Maria Trénor. Son titre ? *Rock Bottom*, du nom de l'album chef-d'œuvre écrit il y a tout juste cinquante ans par Robert Wyatt, chanteur, batteur et pierre angulaire du rock progressif, qui forma, en 1966, le groupe Soft Machine et, plus tard, Matching Mole.

L'album contient six chansons intenses et délicates, inquiétantes et poétiques, que le long métrage reprend, dans l'ordre, déroulant à partir de là une partie de la vie tumultueuse du musicien britannique, dans les années 1970. A New York (Robert Wyatt a vécu, en réalité, à Londres) et à Majorque, l'île des Baléares où il aimait se retrancher avec sa compagne, Alfie (Alfreda Benge, avec qui il vit toujours), artiste plasticienne qu'il a épousée en 1974. Soit un an après sa chute de quatre étages d'un immeuble, lors d'une soirée au domicile londonien de June Campbell Cramer (1932-1999). Chute qui le laissa paralysé des deux jambes, lui fit abandonner son groupe et entreprendre une carrière solo. C'est durant sa convalescence qu'il finalise *Rock Bottom*.



Image extraite du long-métrage d'animation de Maria Trénor, « Rock Bottom ». LOUD FILMS

Le film nous emmène en pleine période hippie, au sein d'une communauté où se croisent les artistes, notamment les Pink Floyd, amis de Wyatt. La drogue et l'alcool accompagnent les jours et les soirées planantes, criant aussi des états d'angoisse et de descentes vertigineuses. Si le film de Maria Trénor est fou, c'est qu'il illustre tous ces états, mais aussi les sensations que procure la musique. Et ce, par le champ immense qu'offre l'animation : saturation des couleurs, juxtaposition des images et courants artistiques, glissement de la réalité au rêve par l'usage de diverses techniques, dont la peinture. Dans *Rock Bottom*, la tête mise à l'envers, on perd pied, on plonge dans des espaces hallucinatoires, puis dans les eaux marines de Majorque, avec le couple d'artistes. Retour à la réalité.

Pour cette immersion psychédélique, la réalisatrice, née en 1970 à Valence, en Espagne, s'est inspirée de l'esthétique underground et surréaliste du début des années 1970, du cinéma expérimental, d'artistes tels que Mati Klarwein, Maya Deren, Barbara Rubin et Shirley Clarke. « *J'ai souhaité que Rock Bottom* trotte de capturer l'essence même de l'expérience artistique et personnelle de Wyatt, explique-t-elle. *Les différences de style et d'esthétique du film traduisent en image les hauts et les bas, les humeurs et les émotions qui le traversent au fil de sa vie. Je n'ai pas réalisé un biopic, mais un film sur la musique et la création. La plus grande difficulté, d'ailleurs, a été d'écrire un script, de créer une narration cohérente à partir des morceaux de l'album, dont je voulais respecter l'ordre. Chaque scène, chaque note de ce film cherchent à immerger les spectateurs dans un monde où la musique n'est pas seulement entendue, mais ressentie et vécue.* »

Elle-même aurait aimé devenir musicienne, mais, lorsqu'elle s'est décidée, il était trop tard. Elle a donc choisi les beaux-arts, mais la musique n'a cessé de l'accompagner, occupant une grande place dans ses films – jusqu'à ce jour, des courts-métrages seulement, mais pas des moindres, puisque *Con qué la lavaré ?* (2005), le premier, retenu à la Berlinale, à Sundance et à Annecy, a reçu quatorze prix et propulsé la réalisatrice sur la scène de l'animation. Ont suivi *Exlibris* (2009) et *Donde estabas tu ?* (2020), qui, eux aussi, ont parcouru les festivals et engrangé des récompenses.

Long travail de documentation

Rock Bottom est son premier long, né de sa rencontre avec l'artiste rock. « *Quand j'ai découvert cet album de Wyatt, je n'avais jamais rien entendu de pareil. J'ai eu envie la chance de le rencontrer, en Angleterre. Je m'attendais à voir quelqu'un de distant, de très british. Il était une sorte de mythe et je pensais trouver une star. Or il a été d'une gentillesse inouïe, très enthousiaste. Si bien que j'ai eu le courage de lui demander si je pouvais réaliser quelque chose sur lui. Contre toute attente, il m'a répondu : "Bien sûr ! Et faites ce que vous voulez."* »

A commencé alors pour Maria Trénor un long travail de documentation, sur l'artiste mais aussi sur l'époque hippie. « *L'épicentre de ce courant et de ces artistes se nichait en Californie, mais aussi à Majorque, où se retrouvaient les artistes européens. L'île était isolée, bon marché, et leur offrait cet espace idéal pour la liberté à laquelle ils aspiraient. Ce qui apparaît aussi comme un paradoxe, puisque l'Espagne, à ce moment-là, est celle de Franco.* » Wyatt et Benge, eux, y trouvent leur paradis pour un amour aussi heureux que fébrile, soumis aux affres de la création et des effets des drogues.

Sur l'île, ils sont logés par l'écrivain Robert Graves (1895-1985), grand ami de la mère de Wyatt, au point qu'elle donna à son fils le même prénom. « *Graves a été très important dans la vie de Wyatt. Notamment, l'écrivain l'a accueilli après une tentative de suicide dont il avait réchappé le musicien. Mais il le fit à une condition : qu'au moment du dîner il fasse quelque chose d'artistique, lire un poème, jouer un morceau… Histoire de lui remettre le pied à l'étrier.* »

> « J'ai voulu laisser la place à la créativité jusqu'au montage »
>
> MARIA TRÉNOR
> réalisatrice

Rassembler toute cette matière, écrire le scénario a pris dix ans. La réalisation, deux ans. « *J'ai travaillé à partir d'une base, mais, avec les nombreuses équipes qui m'ont ensuite accompagnée, j'ai tenu à garder une certaine flexibilité. J'ai voulu laisser la place à la créativité tout au long du processus et jusqu'au montage* », souligne la réalisatrice. Pour passer du court à ce long-métrage, avec son originalité et sa destination à un public exclusivement adulte, il a fallu l'intervention d'une société de production coutageoise.

Maelia Trénor l'a trouvée auprès de la productrice Alba Sotorra, qui, salue la réalisatrice, « *a mis sa mettre en avant les femmes* ». Quant aux coûts des droits sur la musique de Robert Wyatt, la somme a été raisonnable, semble-t-il. « *Grâce à lui, qui est intervenu pour qu'ils ne soient pas trop élevés. Il a été très généreux.* » En revanche, le musicien n'a toujours pas vu le film, terminé dans la hâte pour Annecy. Il tarde désormais à la réalisatrice de voir sa réaction. ■

VÉRONIQUE CAUHAPÉ

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

// AU SERVICE DU ROCK'N'ROLL DEPUIS 1966 //

rock&folk



DIVA TURNER

BEN HARPER
PROTOMARTYR
THE MILK CARTON KIDS
THE DATSUNS
MAX ROMEO

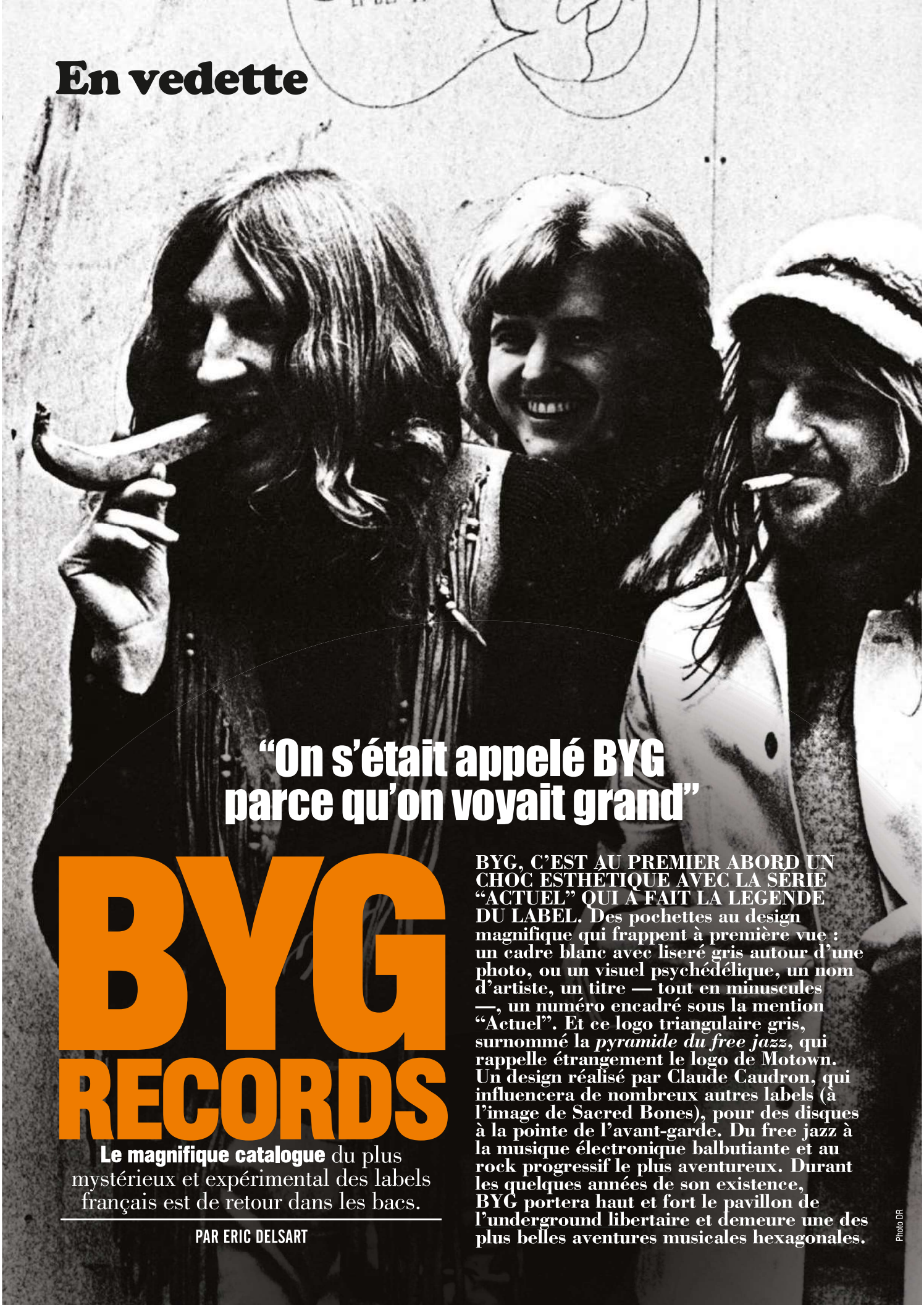
MES DISQUES A MOI
JACKY

QUEENS OF THE STONE AGE
ALICE COOPER
PORTUGAL. THE MAN
ROSS HALFIN & METALLICA
LE LABEL BYG
MURAT

JUILLET 2023
N°671 / 6,90 €
MENSUEL
BEL 7,80 €
ALLEMAGNE 9.90 €
LUX 7,80 €
SUISSE 11,70 CHF
PORTUGAL CONT 7,90 €
ITALIE 7,90 €
ESPAGNE 7,90 €
CAN 11,90 $ CAN
DOM 7,80 €
NCAL(S) 1030 XPF
ILE MAURICE 7,80 €

L 19766 - 671 S - F: 6,90 € - RD

Editions Larivière



“On s’était appelé BYG parce qu’on voyait grand”

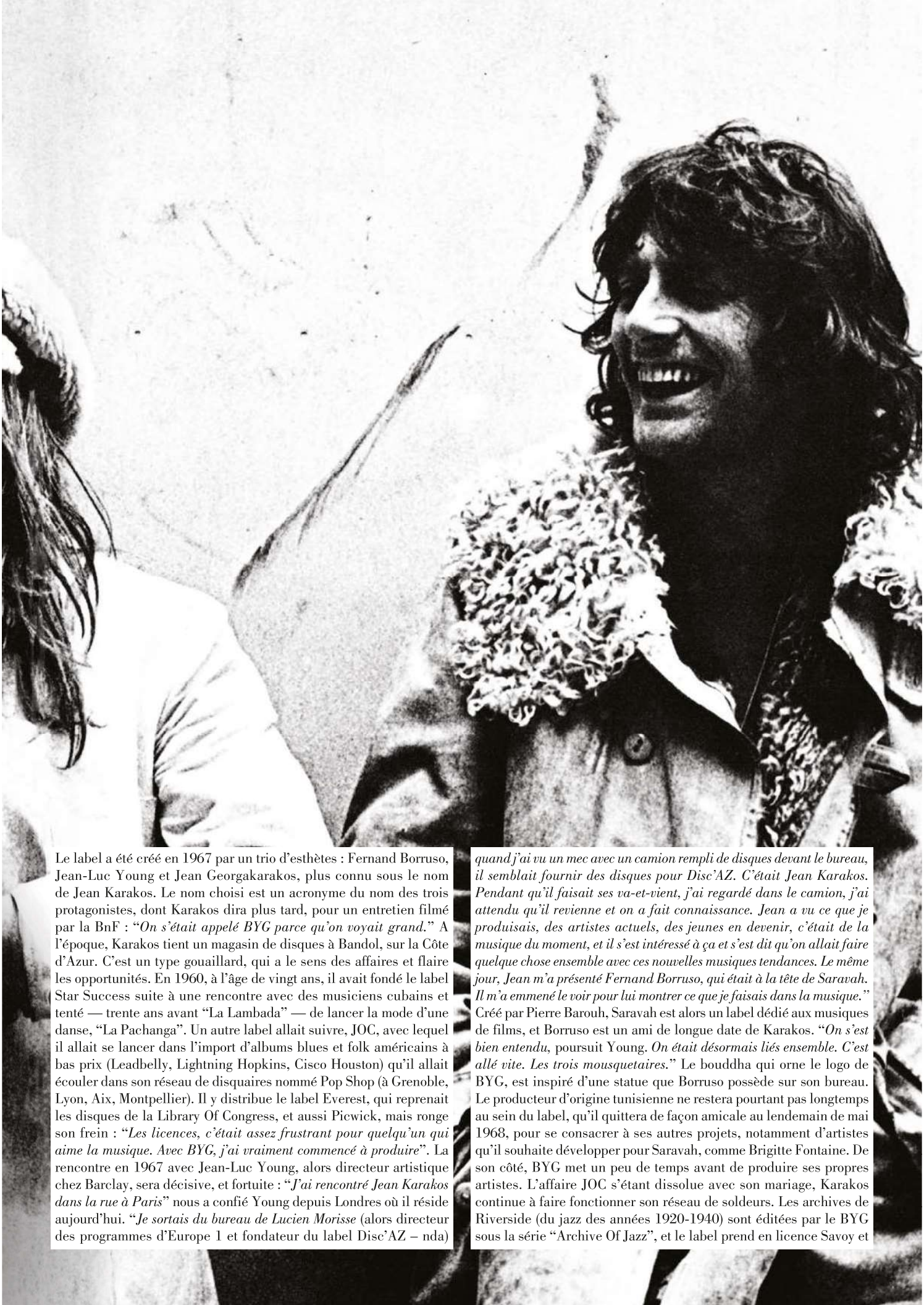
BYG RECORDS

Le magnifique catalogue du plus mystérieux et expérimental des labels français est de retour dans les bacs.

PAR ERIC DELSART

BYG, C’EST AU PREMIER ABORD UN CHOC ESTHÉTIQUE AVEC LA SÉRIE “ACTUEL” QUI A FAIT LA LÉGENDE DU LABEL. Des pochettes au design magnifique qui frappent à première vue : un cadre blanc avec liseré gris autour d’une photo, ou un visuel psychédélique, un nom d’artiste, un titre — tout en minuscules —, un numéro encadré sous la mention “Actuel”. Et ce logo triangulaire gris, surnommé la *pyramide du free jazz*, qui rappelle étrangement le logo de Motown. Un design réalisé par Claude Caudron, qui influencera de nombreux autres labels (à l’image de Sacred Bones), pour des disques à la pointe de l’avant-garde. Du free jazz à la musique électronique balbutiante et au rock progressif le plus aventureux. Durant les quelques années de son existence, BYG portera haut et fort le pavillon de l’underground libertaire et demeure une des plus belles aventures musicales hexagonales.

Photo DR

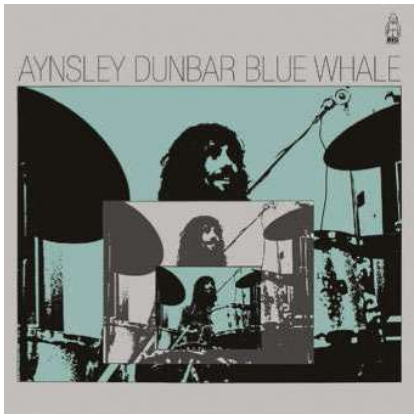


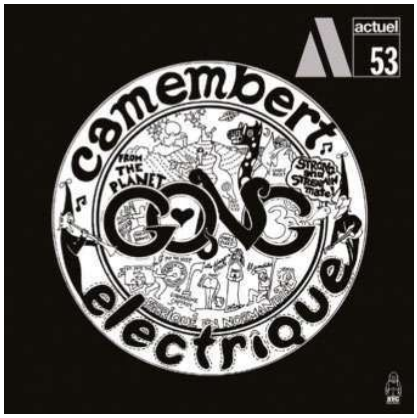
Le label a été créé en 1967 par un trio d'esthètes : Fernand Borruso, Jean-Luc Young et Jean Georgakarakos, plus connu sous le nom de Jean Karakos. Le nom choisi est un acronyme du nom des trois protagonistes, dont Karakos dira plus tard, pour un entretien filmé par la BnF : "*On s'était appelé BYG parce qu'on voyait grand.*" A l'époque, Karakos tient un magasin de disques à Bandol, sur la Côte d'Azur. C'est un type gouaillard, qui a le sens des affaires et flaire les opportunités. En 1960, à l'âge de vingt ans, il avait fondé le label Star Success suite à une rencontre avec des musiciens cubains et tenté — trente ans avant "La Lambada" — de lancer la mode d'une danse, "La Pachanga". Un autre label allait suivre, JOC, avec lequel il allait se lancer dans l'import d'albums blues et folk américains à bas prix (Leadbelly, Lightning Hopkins, Cisco Houston) qu'il allait écouler dans son réseau de disquaires nommé Pop Shop (à Grenoble, Lyon, Aix, Montpellier). Il y distribue le label Everest, qui reprenait les disques de la Library Of Congress, et aussi Picwick, mais ronge son frein : "*Les licences, c'était assez frustrant pour quelqu'un qui aime la musique. Avec BYG, j'ai vraiment commencé à produire*". La rencontre en 1967 avec Jean-Luc Young, alors directeur artistique chez Barclay, sera décisive, et fortuite : "*J'ai rencontré Jean Karakos dans la rue à Paris*" nous a confié Young depuis Londres où il réside aujourd'hui. "*Je sortais du bureau de Lucien Morisse* (alors directeur des programmes d'Europe 1 et fondateur du label Disc'AZ – nda) *quand j'ai vu un mec avec un camion rempli de disques devant le bureau, il semblait fournir des disques pour Disc'AZ. C'était Jean Karakos. Pendant qu'il faisait ses va-et-vient, j'ai regardé dans le camion, j'ai attendu qu'il revienne et on a fait connaissance. Jean a vu ce que je produisais, des artistes actuels, des jeunes en devenir, c'était de la musique du moment, et il s'est intéressé à ça et s'est dit qu'on allait faire quelque chose ensemble avec ces nouvelles musiques tendances. Le même jour, Jean m'a présenté Fernand Borruso, qui était à la tête de Saravah. Il m'a emmené le voir pour lui montrer ce que je faisais dans la musique.*" Créé par Pierre Barouh, Saravah est alors un label dédié aux musiques de films, et Borruso est un ami de longue date de Karakos. "*On s'est bien entendu,* poursuit Young. *On était désormais liés ensemble. C'est allé vite. Les trois mousquetaires.*" Le bouddha qui orne le logo de BYG, est inspiré d'une statue que Borruso possède sur son bureau. Le producteur d'origine tunisienne ne restera pourtant pas longtemps au sein du label, qu'il quittera de façon amicale au lendemain de mai 1968, pour se consacrer à ses autres projets, notamment d'artistes qu'il souhaite développer pour Saravah, comme Brigitte Fontaine. De son côté, BYG met un peu de temps avant de produire ses propres artistes. L'affaire JOC s'étant dissolue avec son mariage, Karakos continue à faire fonctionner son réseau de soldeurs. Les archives de Riverside (du jazz des années 1920-1940) sont éditées par le BYG sous la série "Archive Of Jazz", et le label prend en licence Savoy et


Archie Shepp et Jean-Luc Young

Photos DR


Art Ensemble Of Chicago







publie ainsi des albums de Charlie Parker, John Coltrane et Charles Mingus sous le nom de "Jazz Masters Serie". La première véritable production de BYG sera le groupe blues rock français Alan Jack Civilisation, produit par Giorgio Gomelsky, producteur emblématique du Swinging London et manager des Yardbirds, qu'il connaissait par l'entremise de Brigitte Guichard (future coordinatrice d'Amougies). Un 45 tours ("Shame On You"), puis un album ("Bluesy Mind") qui ne marchent pas vraiment. Karakos l'imputera plus tard aux abus de LSD du pianiste pour son échec.

Coup de génie

Ce n'est que lorsque le label lancera sa série "Actuel" — du nom du magazine underground de l'époque — qu'il prendra son essor et trouvera son identité, son âme free jazz et avant-gardiste. À l'époque, "Actuel" se veut le pendant français de l' "International Times" de Londres ou "Oz" de New York, des magazines de contre-culture aux idées avant-gardistes marquées à l'extrême gauche. Un fanzine qui se déplie en accordéon, imprimé et diffusé en indépendant, dont le rédacteur en chef est Claude Delcloo, lui-même batteur de jazz versé dans le free. La rencontre avec le musicien sera décisive. C'est ainsi qu'en juillet 1969, ce dernier et le photographe Jacques Bisceglia, grands fans de jazz, évoquent devant Karakos le fait qu'ils se rendent au Festival Pan African d'Alger, où jouent les leaders de la scène jazz avant-gardiste. Karakos sait que Philippe Constantin, qui désire monter un label free-jazz pour EMI, s'y rend pour rencontrer les artistes. Il échafaude alors un plan pour accueillir les artistes à la sortie de l'aéroport, les héberger à l'hôtel George V grâce à une des combines dont il avait le secret, et les faire signer sur son label. A l'époque, les artistes de la communauté afro-américaine subissent aux Etats-Unis le contrecoup des émeutes de Watts de 1965 qui ont essaimé partout dans le pays en 1968, et ils se voient fermer beaucoup de portes. La France ayant toujours été un havre de paix pour les jazzmen noirs, notamment entre les deux guerres, ceux-ci saisissent l'opportunité de quitter l'Amérique de Nixon. Le coup de génie du label fut alors d'inviter tous ces artistes — le saxophoniste Archie Shepp, l'Art Ensemble Of Chicago — à enregistrer des morceaux dans le studio parisien Davout durant des sessions marathon (où même Delcloo participera, tout comme Didier Malherbe, saxophoniste de Gong) avant de repartir aux Etats-Unis. Il résulte de ces deux mois de furia free jazz des dizaines de disques saisis sur le vif qui forment le cœur du catalogue jazz de la série "Actuel" de BYG, qui reste aujourd'hui la contribution la plus prestigieuse de label à l'histoire de la musique. La série "Actuel" — qui comptera en tout 52 références — est alors lancée, avec des pochettes imaginées par Claude Caudron avec des photos magnifiques de Jacques Bisceglia. Entre 1969 et 1971 y seront publiés des albums d'artistes avant-gardistes venus de divers horizons : free-jazz (Art Ensemble Of Chicago, Sun Ra



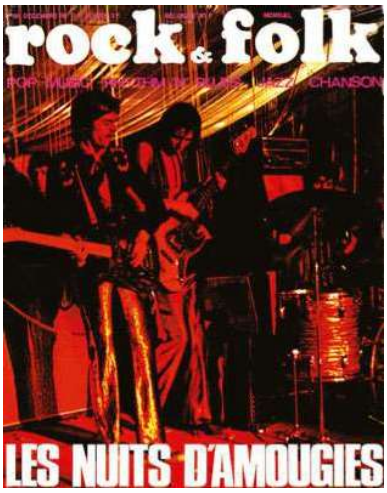


Photo courtesy of Christian Rose–DR

Daniel Lalou, Daevid Allen et Didier Malherbe

Ce festival est un des plus mythiques regroupements de freaks de la fin des années soixante

& His Solar-Myth Arkestra, Archie Shepp), électronique (Pierre Mariétan et Terry Riley, Musica Elettronica Viva), progressif (Daevid Allen & Gong, Ame Son, Freedom), avec Claude Delcloo comme entremetteur entre le label et les artistes de la scène underground. "*On pressait en général entre 2 000 et 4 000 vinyles par titre et on vendait la quasi-totalité*" se remémore aujourd'hui Jean-Luc Young.



Festival mythique de l'underground européen

Le projet prend de l'ampleur. Le magazine "Actuel" est racheté par BYG, qui décide de lancer en octobre un festival au nom du magazine qui serait l'équivalent de Monterey et Woodstock, mais en Europe continentale. Le début d'une histoire légendaire, mais aussi de galères pour le label. Le festival doit à l'origine avoir lieu à Paris, aux Halles, mais la crainte d'un déferlement hippie un an à peine après Mai 68 donne des sueurs froides aux autorités. Des Halles, le festival est délocalisé à Vincennes, puis Saint-Cloud, puis Courtrai, en Belgique, avant une nouvelle relocalisation à Amougies, petit village à proximité de la frontière franco-belge, décidée à peine plus d'une semaine avant la date de l'événement, du 24 au 28 octobre 1969. Pour la programmation, le label veut frapper fort et invite Frank Zappa qui vient juste de dissoudre la première mouture des Mothers Of Invention. Il accepte toutefois de venir en qualité de maître de cérémonie, façon Monsieur Loyal qui interviendrait sur scène avec certains artistes et emmène Don Van Vliet, alias Captain Beefheart, dans ses bagages. Trois cents musiciens jouent durant cinq nuits, sous un chapiteau planté dans un champ au milieu de la boue. Parmi eux, le catalogue Saravah de la série "Actuel" de BYG, évidemment, tels Gong, Ame Son, Don Cherry, Archie Shepp, Alan Silva, Art Ensemble Of Chicago, Aynsley Dunbar, mais aussi des pointures tels que les Pretty Things, Zoo, Soft Machine, Caravan, The Nice, Ten Years After, Captain Beefheart & The Magic Band et bien sûr Pink Floyd, dont la performance est restée légendaire, notamment parce que Frank Zappa participe au morceau "Interstellar Overdrive". Succès critique, célébré dans Rock&Folk n°35 par Paul Alessandrini dans un papier demeuré célèbre nommé "Les Folles Nuits d'Amougies", ce festival est un des plus mythiques regroupements de freaks de la fin des années soixante. Pourtant, on sera loin de l'affluence de Woodstock ou du festival de l'île de Wight qui ont eu lieu l'été précédent et attiré des centaines de milliers de personnes. En raison de sa délocalisation tardive et de son choix de site, le festival n'attire que… 80 000 personnes. Moment de liberté fantastique, formidable métissage de pop et de jazz, instant clef de l'underground européen, l'événement est un moment de symbiose magnifique et une "*expérience humaine incroyable*" selon Young, mais aussi fiasco financier qui met les comptes de BYG dans le rouge. Le label espère qu'un documentaire réalisé par Jérôme Laperrousaz et Jean-Noël Roy, en deux parties nommées "Amougies Music Power" et "Amougies European Music Revolution" — "*Deux films libres sur un festival interdit !*" dit la publicité — (qui seront ensuite rassemblés en un seul film), aidera l'événement à atteindre la reconnaissance de Woodstock et sauver les



Amougies

Photo courtesy of Jean Paul Margniac-DR

Le public hippie refuse de payer les trente francs de droits d'entrée et prend d'assaut le site







finances, mais ce dernier est retiré de l'affiche pour des raisons de droits de certains groupes concernés, notamment Pink Floyd. Seules quelques salles parisiennes l'auront diffusé, et aujourd'hui il n'est possible de voir ces films que dans un cadre de recherche auprès du CNC.

Fiasco

Le label poursuit toutefois son aventure, publiant des albums d'artistes aussi influents que Sun Ra ou Fontaine & Areski (le sublime "L'Incendie"), et de nouveaux enregistrements sont réalisés au Studio 104 de l'ORTF (notamment d'Alan Silva). En 1970, Jean-François Bizot est nommé rédacteur en chef d'"Actuel" qui devient un périodique et sort de l'amateurisme éclairé. La même année, BYG tente, pour le lancement du magazine, un deuxième festival nommé Popanalia prévu à Biot (près d'Antibes) avec Joan Baez, Pink Floyd, Eric Clapton, Traffic, Kevin Ayers et Plastic Ono



Band (entre autres) à l'affiche. Un beau programme, pour un festival qui ne se déroule pas comme prévu. Le public hippie, venu en nombre, refuse de payer les trente francs de droits d'entrée et prend d'assaut le site qui devient impraticable. Quelques artistes jouent, dont Joan Baez, mais le festival tourne court. On ne sait si ce fiasco est à l'origine de la disparition de BYG, mais le label continuera à publier des disques dans la collection "Actuel" jusqu'en octobre 1971, avec "Camembert Electrique" de Gong comme dernière référence, avant de déposer le bilan et de cesser toute activité en 1975. Jean-Luc Young part pour Londres, où il fonde Charly, spécialisé dans les rééditions. Jean Karakos lance Tapioca, puis part à New York fonder le label punk Celluloid (entre autres aventures). Ils ne travailleront plus jamais ensemble. Si Karakos est décédé en 2017, Young vient de relancer BYG et en réédite aujourd'hui le magnifique catalogue qui demeure, cinquante ans après, plus pertinent que jamais. ★

Robert Wyatt, l'interview inédite - Jazzmania.be - 10 août 2022

JazzMania
ANTHOLO-JAZZ

ROBERT WYATT
L'INTERVIEW INÉDITE

Publié par Jean-Pierre Goffin

C'est à l'occasion de la remise du titre de docteur honoris causa décerné en 2009 par l'Université de Liège que Jean-Pierre Goffin a rencontré Robert Wyatt.

Cette interview n'avait encore jamais été publiée !

Quel a été votre premier émoi musical ?
Robert Wyatt : Honnêtement, c'est difficile à dire… Mais je me souviens bien appeler ma mère alors qu'elle était à l'étage. J'étais dans un petit lit et elle chantait (il chante) « Mummy, Mummy, Mummy, Mummy » et cet intervalle m'est resté dans la tête. Je pense l'avoir utilisé dans des compositions et plus particulièrement quand j'ai écouté Miles Davis plus tard… Les notes qu'il choisissait m'ont rappelé les appels de ma mère… Je pense que les premières chansons qui m'aient attirées sont les chants de Noël que je chantais avec mon père (il chante…). Mais je ne sais plus les chanter aujourd'hui ! Il y avait « Christmas Carol », si je me souviens bien.

Entre la musique de Soft Machine et vos œuvres récentes, qu'est ce qui a changé dans votre façon d'appréhender la musique ?
R.W. : Je pense que les sons que j'ai dans ma tête n'ont pas beaucoup changé depuis cette époque, les harmonies non plus. J'ai toujours essayé de trouver de la fraîcheur dans mes harmonies, des choses simples comme dans la folk music. Mais en y réfléchissant bien, je pense que la grande différence réside dans le fait que quand j'ai débuté, j'ai essayé d'être aussi intéressant que possible. Alors que maintenant, j'essaie simplement de chercher de belles notes… C'est cela oui, dans un sens la musique que je joue maintenant est plus primitive que celle que je jouais il y a trente ans… Quand on est jeune, on veut démontrer quelque chose, même si il n'était pas question de sentiments, d'idées élevées, je n'étais pas comme ça. Je n'ai pas eu une formation scolaire, ni de qualification. J'étais fait pour un métier manuel et quand j'ai eu la chance de jouer comme batteur, j'ai effectué un job pour lequel j'étais payé, et beaucoup mieux que tous ceux que j'avais exercés auparavant ! Jouer pour des gens qui dansent est excitant et vous donne un grand sens de la communication. Ça reste un job pour moi car je joue, et si ce n'était plus un métier sans doute que je resterais au stade d'imaginer simplement de la musique. J'ai besoin de la pression pour imaginer des choses.

Beaucoup de gens ont dit que Soft Machine était la réponse européenne au groupe de Miles Davis. Êtes-vous d'accord avec cela ?
R.W. : J'y ajouterais l'influence de John Coltrane, l'utilisation des modes et des gammes, mais dans un sens je voudrais dire que quand John Coltrane est décédé, dans mon esprit, c'était comme un arbre géant dans la forêt qui tombait, qui laissait de l'espace à d'autres



Robert Wyatt © Luc Pilmeyer

pour leur donner une chance de grandir et de recevoir directement la lumière du soleil. La plupart d'entre nous ont grandi dans les espaces laissés par des géants qui tombaient et qui laissaient de l'espace et des possibilités. Dans mon cas, l'écho d'Elvin Jones a été très important, il n'y avait aucune raison d'être gêné d'utiliser cet espace parce que c'était ce que nous écoutions et ce que nous aimions. Ces géants m'ont donné une idée vers où aller avec la musique et que faire avec. Dans la musique de Coltrane, il y avait des éléments de transe qui m'ont inspiré… En fin de compte je ne peux pas dire que je suis européen dans ma musique car le jazz existe grâce aux noirs américains et nous leur sommes reconnaissants. Je suis heureux d'être entouré d'Archie Shepp et d'Anthony Braxton aujourd'hui (ils recevaient le même titre que Wyatt le même jour – NDLR). Braxton est un mélange de toutes sortes d'influences et je dois beaucoup à cette musique qui représente une sorte d'élastique intellectuel qui tend vers le rock et le rhythm and blues. Et ce qui est grand, c'est que cette musique est toujours vivante quand on la joue aujourd'hui. Je ne vis pas dans une communauté géographique, j'en ai une mais elle n'est pas géographique. J'apprécie que l'Université de Liège prenne des risques en nous honorant, c'est inhabituel et je pense qu'ils sont courageux de faire ceci.



Robert Wyatt, Dick Annegarn, Archie Shepp & Anthony Braxton © Luc Pilmeyer



Robert Wyatt & Alfreda Benge © Luc Pilmeyer

Merci à Luc Pilmeyer pour les photos.

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

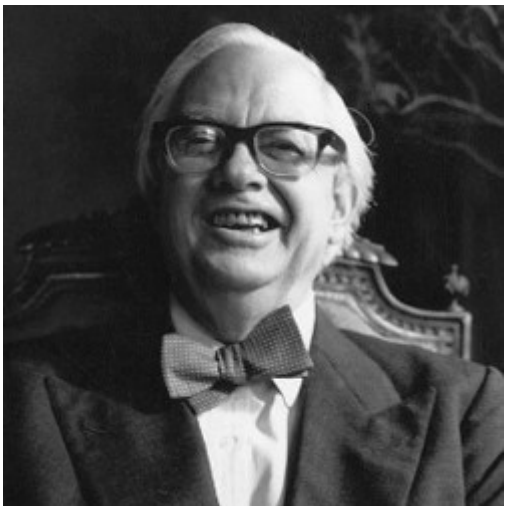
HOME

Robert Wyatt: tout ce que vous ne deviniez pas ! - Jazzmania.be - 8 août 2022

OUT OF THE BLUE / JAZZ

ROBERT WYATT: TOUT CE QUE VOUS NE DEVINIEZ PAS !

JazzMania



Baron Wyatt de Weeford (source Wikipedia)

Beaucoup de musiciens font l'objet d'un culte. Comme les Saints d'une religion improbable. Les cas les plus marquants sont bien entendu ceux du « Club des 27 », à savoir Robert Johnson, Brian Jones, Jimi Hendrix, Janis Joplin, Jim Morrison, Kurt Cobain ou Amy Winehouse pour les plus célèbres ou du moins les plus cités… en tout cas auxquels il faut ajouter Alan « Blind Owl » Wilson (Canned Heat), Ron « Pigpen » McKernan (Grateful Dead), Dave Alexander (The Stooges), D. Boon (Minutemen), Jean-Michel Basquiat (peintre mais aussi musicien de Gray, groupe de noise/no wave, ce qu'on a tendance à ignorer) et quelques autres encore… dont un belge (oui oui !), à savoir Dennis Wielemans, batteur de Girls in Hawaii. Overdoses, accidents de voiture, suicides, meurtres, noyade (au singulier, pour Brian Jones), etc. Celui qui n'avait jamais entendu parler du « Club des 27 » vient de comprendre de quoi il s'agissait. Enfin, j'espère…

Par contre, les musiciens qui jouissent d'un culte de leur vivant sont nettement plus rares. Même si certains sont décédés aujourd'hui. Mais pas tous, heureusement. Je pense ici par exemple à Frank Zappa, Genesis P-Orridge, Captain Beefheart, Peter Hammill et, vu que c'est le sujet de cet article, à Robert Wyatt. Sans oublier Hendrix et Morrison, de nouveau. Bien entendu, le jazz a aussi ses icônes, comme Charlie Parker, John Coltrane, Charlie Mingus pour ne citer qu'eux. Et, comme les religions, les cultes se partagent, se pratiquent ou font schisme… Mais ça, on s'en fout.

Histoires de famille

Le 8 Pluviôse de l'an CLIII du calendrier républicain, à savoir le 28 janvier 1945, naquit l'actrice Marthe Keller à Bâle, en Suisse. C'était un dimanche, durant la période zodiacale des verseaux, mais cela ne nous intéresse pas. Car ce qui nous intéresse, là, tout de suite, s'est passé exactement le même jour en Angleterre, à savoir à Bristol, approximativement

à 850 kilomètres au nord-ouest de la capitale culturelle de la Suisse : la journaliste de la BBC Honor Wyatt donne naissance à un garçon qu'elle et George Ellidge, le père, décident d'appeler Robert. Pourquoi pas, après tout…

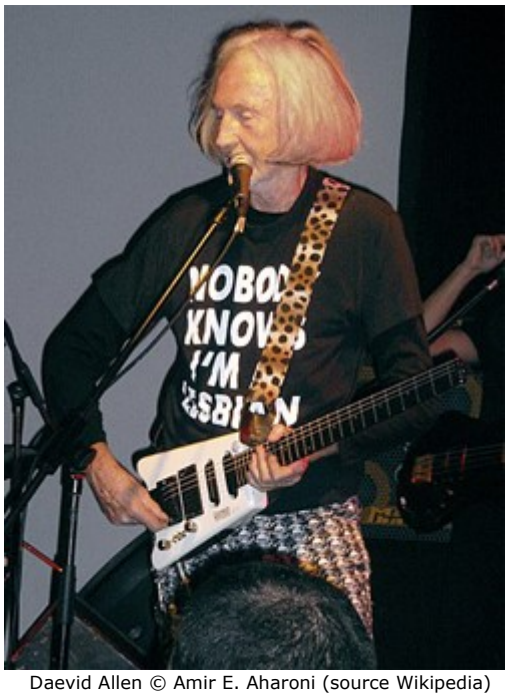
Résumer rien que l'enfance du petit Robert serait une entreprise aussi vaste que de réécrire un dictionnaire. On pourrait parler pendant des pages et des pages de ses frères et sœurs, demi-frères et demi-sœurs et de ses rapports avec eux ainsi qu'avec ses parents directs ou même un peu plus lointains qui ont, entre autre, influencé sa vie et ses prises de position politiques qui, je vous rassure tout de suite, virent plutôt tendance gauche, voire communiste (rappelez-vous la pochette du « Little Red Book » de Matching Mole – dont je vais certainement reparler un peu plus tard et n'hésitez pas à m'envoyer des lettres d'injures des fois que j'oublierais !), en sachant que le cousin de sa mère n'était autre que le politicien Woodrow Lyle Wyatt, Baron Wyatt de Weeford, proche de la Queen Mom, ayant commencé sa carrière avec les travaillistes pour la terminer, oh horreur, aux côtés de l'Iron Lady, la sinistre et maléfique sorcière du nord conservatrice, Margaret Thatcher.

Julian Glover, l'acteur que l'on a pu voir dans « Rien que pour vos yeux » (le 12ème James Bond) ou dans « Indiana Jones et la dernière Croisade » (le rôle du cruel Donovan) est, par leur mère commune, son demi-frère ainé de 10 ans. Mark Ellidge, son autre demi-frère (par son père) était un photographe de presse cinq ans plus âgé que lui. Il jouera du piano sur plusieurs morceaux du premier album solo de Robert, « The End of an Ear » en 1970.

Très jeune, alors qu'il est encore à la Simon Langton Grammar School for Boys de Canterbury, Robert sera initié à la musique par son père George lorsque celui-ci rejoindra (enfin) Honor Wyatt après 6 ans d'absence. George, en plus d'être psychologue industriel dans l'Angleterre d'après-guerre, était aussi pianiste classique. Il a d'ailleurs enregistré quelques 78 tours. Il emmènera Robert à l'opéra et à des concerts au Royal Festival Hall de Londres avant même qu'il n'ait 10 ans. Très tôt donc, il se familiarisera avec les compositeurs classiques du XXème siècle comme Bartók, Stravinsky, Schoenberg, Britten et d'autres.

Mais c'est surtout au jazz que son père s'intéresse. En particulier à Fats Waller et Duke Ellington. Son frère Mark aussi s'intéressait au jazz, plus contemporain que celui de son père, il faut dire… À eux deux, ils feront figure de « Profs de Jazz » pour Robert.

L'éducation de Robert ne fut pas des plus conventionnelles : ses parents étant ce qu'on appellerait aujourd'hui des bobos ! Après quelques déménagements, la clique Wyatt-Ellidge débarque à Lydden dans le Kent, à une vingtaine de kilomètres de Canterbury et à moins d'une heure trente de marche pour arriver au pub The Eight Bells, Cannon Street à Douvres, pour y vivre dans une grande maison qui accueille entre autres un co-locataire qui n'est autre que l'australien Christopher David Allen, plus connu sous le nom de Daevid Allen, allias Bert Camembert, Dingo Virgin ou encore Divided Alien. Franchement, ça devait être vachement cool d'avoir Daevid comme coloc !


Daevid Allen © Amir E. Aharoni (source Wikipedia)

Puis Robert apprend également la batterie avec le jazzman américain George Niedorf que Daevid a rencontré à Paris et emmené avec lui à Lydden. Franchement, ça devait être vachement cool de vivre à Lydden dans ces années-là ! En 1962, Robert et son prof de batterie partent pour Majorque et y rencontrent le poète Robert Graves.

De Wilde Flowers à Soft Machine

Un an plus tard, Robert rentre en Angleterre et se joint à Daevid pour former le Daevid Allen Trio avec le bassiste Hugh Hopper. Mais le fantasque Allen se barre à nouveau pour Paris, laissant Robert et Hugh qui en profitent pour former les Wilde Flowers avec leurs potes Kevin et Richard, respectivement Ayers et Sinclair. Et Hugh demande à son petit frère

Brian de les rejoindre pour tenir la guitare et le saxo. Le groupe n'existera officiellement qu'en 1964 et sera considéré comme le premier des groupes à faire partie de ce qu'on appelle l'école de Canterbury ou la Canterbury scene. On peut qualifier leur musique de pop-psychédélique et expérimentale à la limite du rock progressif.



Pas d'album durant leur existence – jusqu'en 1967 – mais deux sessions d'enregistrement en 1965 qui ne seront éditées en CD qu'en 1994 (Voiceprint – VP123CD – UK) sous le titre prévisible de « The Wilde Flowers » incluant 3 morceaux de Zobe, un autre groupe dans lequel jouait Brian Hopper.

En 1965, après le départ de Kevin Ayers, c'est Robert lui-même qui assure les vocaux principaux. Puis il quitte lui-même le groupe moins de 2 ans plus tard, invité par Kevin et Daevid à rejoindre leur nouveau groupe, Soft Machine.

À noter que, de la séparation des Wilde Flowers, naîtra également Caravan, un autre groupe emblématique de la Canterbury scene, fondé par Richard Sinclair (claviers) et son cousin David (Sinclair aussi – à la basse) avec, au départ, deux autres anciens membres des WF, à savoir Pye Hastings (guitare) et Richard Coughlan (batterie). Avec Soft Machine, Caravan est un groupe majeur de l'école de Canterbury. Robert est donc maintenant le batteur attitré du Soft Machine.

À la fin de la première partie de leur tournée avec le Jimi Hendrix Experience aux États-Unis – il faut dire qu'Hendrix et le Soft Machine ont le même producteur, à savoir l'illustre Bryan James Chandler, plus connu sous le nom « Chas » Chandler, l'ancien bassiste mythique des mythiques Animals et qui deviendra aussi étrangement le producteur de Slade quelques années plus tard – ils se retrouvent à glander à New York en avril 1968 (j'avais 11 ans) et, plutôt que de s'emmerder à faire des mots croisés dans leurs chambres d'hôtel, ils décident d'en profiter pour aller faire un tour au 321 West 44th Street, adresse qui abrite les Record Plant Studios. Ils pourront donc honorer une partie de leur contrat avec Probe Records en enregistrant un album. Il y a là bien entendu Robert Wyatt à la batterie et aux vocaux, Kevin Ayers, basse et vocaux et Mike Ratledge, orgue et piano, avec quelques invités comme Hugh Hopper et le trio The Cake pour les chœurs sur un morceau (Jeanette Jacobs, Barbara Morillo et Eleanor Barooshian). Étrangement, on ne retrouve pas Daevid Allen.



Mais est-ce vraiment si étrange pour un tel personnage ? En fait, si Allen n'est pas à NYC avec le reste de la bande, c'est qu'il s'est fait retirer son visa pour traverser la Manche… « Interdit de séjour en Grande Bretagne… Quelle merde ! » peste Daevid. Il doit donc, à son corps défendant j'imagine, quitter Soft Machine pour des raisons sérieusement indépendantes de sa volonté. Il en profite alors pour former Protogong qui deviendra plus tard le Banana Moon Band, puis Gong tout court après pas mal de péripéties… On connaît l'apôtre, maintenant. Faut dire qu'il a eu une révélation lors d'une nuit de pleine lune en 66' où il a vu les Octave Doctors, des intelligences supérieures qui le regardaient jouer en live devant un public rock tout en testant une connexion mentale avec ces êtres qui reflétaient l'amour. Mais ça, c'est une autre histoire…

Petite parenthèse pour revenir au Soft Machine de la fin des années 60 : on peut voir une interview et des extraits du set de Soft Machine au Jazz and Pop Festival de Bilzen le 22 août 1969 sur youtube. Et cela vaut franchement la peine… Really !

Bientôt seul… Mais d'abord la machine molle

Mais revenons à notre petit Robert qui, faut le dire, n'est pas très content. En 1970, Soft Machine revient d'une tournée on va dire poliment chaotique, pour ne pas dire carrément merdique. De plus, il en a marre que ses idées musicales passent chaque fois à la trappe. Bon, il tient quand même le coup jusqu'à l'enregistrement du quatrième album qui, faut bien le dire, n'est plus que de la vulgaire jazz-fusion insipide. Soft Machine devient donc

aussi inintéressant que le Pink Floyd sans Syd Barrett. On est loin maintenant – c'est mon avis et je le partage – de la Canterbury scene et on se demande, quand on entend cet album, si l'ordre de la Grande Gidouille correspond toujours bien à la musique que fait le groupe depuis le troisième album. Faut dire que le Soft Machine a reçu l'insigne honneur d'être reconnu au Collège de Pataphysique quelques années plus tôt.

Fâché, Robert quitte le groupe. Il participe d'abord à Centipede, un big band de jazz-fusion, puis se produit avec Jean-Luc Ponty, Sugarcane Harris, Michal Urbaniak ou Terje Rypdal entre autres puis fonde enfin et en 1972 son groupe à lui, Matching Mole.



Matching Mole, Matching Mole ? Drôle de nom pour un groupe ! Pourquoi pas Libellule ou Papillon ? Ben oui. Si Soft Machine faisait sans le moindre doute référence au roman de William S. Burroughs que Daevid Allen avait eu l'occasion de voir à Paris, Matching Mole en est juste la transcription phonétique pure et simple : machine molle.

Mais il existe une autre interprétation du nom, ou plutôt un double sens : l'idée de mole (taupe) faisant référence aux Trotskystes qui infiltraient les partis politiques de gauche traditionnels. On savait déjà que Wyatt était loin d'être centriste et encore moins de droite, mais c'est avec le design de la pochette du second album, « Little Red Record », qu'on se rend compte sans la moindre ambiguïté des idées politiques de Wyatt. La face avant de la pochette se présente comme une affiche de propagande maoïste dans laquelle les membres du groupe posent comme tout modèle chinois qui se respecte pour les publicitaires politiques de l'époque du Grand Timonier. Mitrailleuse et drapeau rouge. La face arrière de la pochette arbore, elle, une étoile rouge qui ne prête à aucune confusion.

À noter que le « Matching Mole's Little Red Record » (1972) est produit par Robert Fripp (King Crimson) et que Brian Eno (Roxy Music à l'époque) y fait une apparition. L'intelligentsia musicale londonienne se serre les coudes, on va dire… Musicalement, Matching Mole renoue aussi avec la Canterbury scene que Soft Machine avait négligée depuis son troisième album.

Entre-temps, Robert avait déjà sorti son premier album solo en 1970 : « The End of an Ear » qu'il a enregistré alors qu'il était « en vacances », rapport à Soft Machine. On y retrouve son pote Elton Dean qui avait rejoint SM pour leur troisième album, ainsi que David Sinclair, un vieux de la vielle de l'époque Wilde Flowers et qui avait rejoint son cousin Richard pour fonder Caravan – si vous aviez bien suivi, je n'aurais pas été obligé de le rappeler, n'est-ce pas ?



Là, Matching Mole commence à battre de l'aile et se dissout petit à petit. Robert se met à écrire des trucs qui pourraient lui servir pour un nouvel album solo mais, le 1er juin 1973, à l'anniversaire de Gilli Smyth (de Gong) chez June Campbell Cramer (peintre et poétesse), la merde totale : mort bourré, il tombe du quatrième étage de l'appart de Lady June sur Hall Road à Maida Vale (quartier vachement huppé à l'ouest de Regent's Park et au nord de Hyde Park à Londres). Il se casse la colonne vertébrale. Malheureusement, ça arrive. Y en a d'autres qui se noient dans les piscines, n'est-ce pas, Mister Brian Jones ?

Wyatt aurait raconté en 2012 sur Radio 4 de la BBC qu'il avait viré vachement alcoolo lors de la tournée Soft Machine + Hendrix dont je parlais plus haut. Apparemment, Mitch Mitchell et Noel Redding étaient plutôt genre boit-sans-soif. Il a aussi fréquenté Keith Moon, son collègue batteur des Who qui, grand connaisseur, lui a fait découvrir les effets particuliers de l'alternance shot tequila / Southern Comfort – le bourbon sucré que Janis Joplin s'enfilait sur scène… Wyatt dit aussi, et je veux bien le croire, que son « accident » lui a, d'une certaine manière, sauvé la vie. Qu'il serait certainement mort plus tôt, rapport à ses excès ou à ses comportements complètement imprudents.

Toujours est-il que le petit Robert, lui, s'en est vachement mal sorti : paraplégique, paralysé des orteils à la taille, il est depuis PMR comme il est d'usage de le dire aujourd'hui. Accident qui l'a empêché, j'imagine, de participer à l'album « Lady June's Linguistic Leprosy

» paru en novembre 1974 avec comme musiciens rien moins que Kevin Ayers, Brian Eno, Pyp Pile, et j'en passe…

On n'a pas parlé de Wyatt Aid à l'époque (les « Aids » n'étaient pas encore à la mode dans ces temps-là, le Live et le Band ne sont, eux, arrivés que dans les années 80'), mais plusieurs initiatives ont vu le jour. Le Pink Floyd a donné deux benefit concerts le même jour, le 4 novembre 1974, avec le soutien de John Peel et du Soft Machine. Ce qui a quand même rapporté à Mister Wyatt la modique somme de £ 10,000. Et, vu le taux de la livre sterling en novembre 1974, cela faisait quand même à peu près € 20,490. À replacer aussi dans l'époque ! De plus, pas mal d'amis de sa femme, la compositrice et peintre Alfreda Benge, y ont été de leur portefeuille, comme Jean Shrimpton qui leur a offert une voiture (Mrs Shrimpton a été une figure emblématique du Swinging London et fût la mannequin la mieux payée au monde dans les années 60) ou encore l'actrice Julie Christie qui leur a prêté son appart londonien que le couple lui a ensuite acheté. Pas mal les amis, quand même, non ?

Bon, retour aux choses sérieuses : je parlais du Pink Floyd un peu avant. Il faut rappeler que sur l'album de Syd Barrett « The Madcap laughs » (enregistré entre mai 68 et août 69), on retrouve tout le Soft Machine de l'époque en guest, à savoir Hugh Hopper, Mike Ratledge et le petit Robert, bien entendu.

Pour ce dernier, la batterie, c'est donc fini. Il entame alors sa carrière solo. En 1974, il sort son deuxième album solo, « Rock Bottom », produit par Nick Mason, le batteur du Floyd. On y retrouve Mike Oldfield, Hugh Hopper, Richard Sinclair, Gary Windo, Laurie Allan, Mongezi Feza, Ivor Cutler et, j'ai gardé le meilleur pour la fin, Fred Frith. Robert y joue des claviers, de la slide guitar, des percussions et fait la plus grande partie des vocaux. Sa femme Alfreda s'y trouve aussi pour les vocaux sur un morceau.

Une bonne partie des morceaux avaient déjà été écrite au début 73 à Venise avant l'accident. Il y séjournait avec Alfreda qui travaillait comme assistante monteuse sur le film « Don't Look Now » de Nicolas Roeg, bien qu'elle ne soit pas créditée au générique. « Rock Bottom » qui a reçu en 1974 le grand Prix du Disque de l'Académie Charles-Cros est considéré par beaucoup comme un incontournable. Alain Dister, le journaliste cofondateur de Rock & Folk le considère comme, je cite, « l'un des chefs-d'œuvre les plus originaux de l'histoire du rock ».

La même année, Wyatt sort une reprise de « I'm a Believer », second single des Monkees, morceau écrit et composé par Neil Diamond. Ce sera pour Robert un petit succès commercial : il restera cinq semaines dans les charts UK et atteindra la 29ème place.



L'année suivante voit sortir « Ruth Is Stranger than Richard », (sorte de jeu de mots avec « truth is stranger than fiction ») un nouvel album toujours produit par Mason. Aucune composition personnelle, juste des arrangements de morceaux composés par ses amis (Phil Manzanera, Hugh Hopper, Fred Frith, …). Les influences deviennent plus jazz avec quelques colorations africanisantes.

Durant les années 70, on le voit travailler avec un paquet de musiciens et groupe de tous bords : Henry Cow, Hatfield and the North, Carla Bley, Brian Eno, Phil Manzanera (Wyatt participe d'ailleurs à son premier album solo), Michael Mantler (pour qui il récite des poèmes d'Edward Gorey sur l'album The Hapless Child, avec, entre autres, Steve Swallow, Jack DeJohnette, Carla Bley, Terje Rypdal, dont les cinq premiers morceaux sont mixés par Nick. Nick qui ? Mais Nick Mason, bien entendu !

En 1982, il enregistre une version de « Shipbuilding » d'Elvis Costello (qui sera présent pour les chœurs dans le morceau). Cette chanson traite de manière ironique le fait que la guerre, celle des Malouines, en l'occurrence, apporte pas mal d'argent aux entreprises de constructions navales militaires. Le single n'a pas eu de succès directement, mais à sa réédition, huit mois plus tard, il entre dans les charts UK et atteint la 35ème place en y restant six semaines et le NME (New Musical Express) l'a élu 3ème meilleur morceau de l'année 1982. L'interprétation de ce morceau est en soi une prise de position de Wyatt qui, depuis quelques années, politise ses projets. Il est d'ailleurs devenu porte-parole du CPB, Communist Party of Britain.

C'est aussi en 1982 qu'il sort sa compilation « Nothing Can Stop Us », ouvertement

politisée, avec des compositions personnelles comme « Born Again Cretin » (encore un jeu de mot sur « borna gain christians »), des traditionnels comme « Red Flag » ou des reprises comme « Stalin Wasn't Stallin' » du Golden Gate Quartet et « Strange Fruit » immortalisé par Billie Holiday. Et même « At Last I'm Free » de Chic ! Why not, après tout ?



Après une BO de film (« The Animals Film ») en 1982, Robert sort quelques nouveaux albums : « Old Rottenhat » en 1985, « Dondestan » en 1991, son meilleur album depuis « Rock Bottom » pour lequel sa femme Alfreda a écrit cinq poèmes (c'est d'ailleurs elle qui s'occupe de la plupart de ses pochettes), puis « Shleep » en 1997. En 1998, Wyatt sort « Dondestan (Revisited) », nouvelles interprétations des morceaux dans un ordre différent. « Cuckooland » en 2003, « Comicopera » quatre ans plus tard clôturent sa discographie solo.

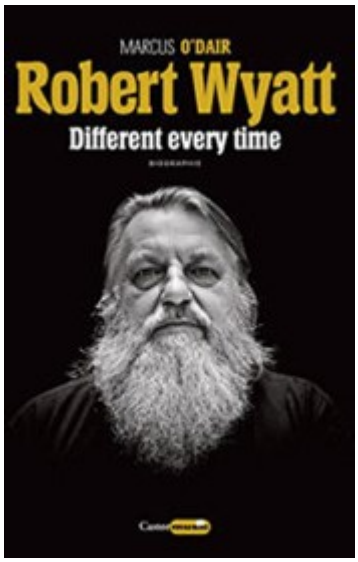
On le retrouvera aussi un peu partout à toutes les époques, avec David Gilmour, Gilad Atzmon, Björk, Pascal Comelade, Ben Watt, Bertrand Burgalat (il chante « This Summer Night » écrit par sa femme Alfie sur l'album « Chéri B.B. » en 2007), Charlie Haden, Hot Chip, Epic Soundtracks, ou tous ceux dont j'ai déjà parlé plus haut… Et j'en passe, et des dizaines.

On ne compte plus le nombre de ses participations à des albums-projets divers. Ni même les compilations de ses morceaux, comme celle sortie en 2014 « Different Every Time » en deux volumes, le premier « Ex Machina » qui reprend un morceau de Soft Machine, deux de Matching Mole et dix autres de ses projets personnels et le deuxième volume « Benign Dictatorships » qui reprend 17 morceaux auxquels il a participé en tant qu'invité.

Cela fait aujourd'hui huit ans que Robert Wyatt a pris sa retraite. Comme il le dit lui-même, il y a une fierté à s'arrêter… Il est toujours marié depuis 1974 à Alfreda « Alfie » Benge qui a fait, comme je le disais plus haut, les pochettes de ses albums solos, a illustré deux livres pour enfants écrits par Ivor Cutler. Née en Autriche cinq ans avant son mari, elle a étudié la peinture à la Camberwell Art School, le graphisme à la London School of Printing, le cinéma à la RCA.

Et pour terminer (enfin !) il faut savoir que Mister Robert Wyatt est, depuis 2009, Docteur Honoris Causa de l'Université de… Liège ! Eh oui !

Jean-Pierre Devresse



À lire absolument si l'on veut en savoir plus :

Marcus O'Dair
Robert Wyatt : Different Every Time

Traduit de l'anglais par Pauline Firla et Louis Moisan,
et paru en 2016 aux éditions Castor Astral
456 pages
ISBN : 979-1-0278-0067-4

Marcus O'Dair est journaliste musical pour The Guardian, The Independent et The Irish Times, et à la radio pour BBC 3 et BBC 6. Il a notamment interviewé Brian Eno, Bjork, John Cale, David Gilmour, Cecil Taylor, Nick Cave… Il est également musicien au sein du groupe Grasscut – que l'on retrouve sur la compilation Different Every Time, tiens donc !

Previous article

Next article

Back to the list

La voix, la chute & la cicatrice, Robert Wyatt - Poezibao - 20 janvier 2022

Poezibao

LA VOIX, LA CHUTE & LA CICATRICE

ROBERT WYATT

I

Au-delà de ce que je vais pouvoir dire, je sais déjà que j'ignore en vérité toujours tout des raisons, les vraies, les réelles qui me font, oui, en quelque sorte me contraignent à le faire, parler de Robert Wyatt, ce musicien, ce batteur, ce chanteur du groupe Soft Machine, puis de Matching Mole et qui, débutée à la fin des années soixante, poursuit sa carrière désormais seul. Robert Wyatt est à lui seul une de ces fulgurances musicales qui vous a traversé, transpercé même, mais que vous ne comprenez pas plus que cela. Car la musique que j'écoute depuis maintenant des décennies, à partir de mes dix-sept ans – l'adolescence , elle, ne connut, mais passionnément et avec érudition je crois, que la musique Pop, ainsi qu'on la nommait à l'époque – a construit un espace intérieur, celui de la représentation et de son cadre, celui des différentes tonalités de l'existence qui constituent jusqu'à aujourd'hui les repères qui me permettent du moins de croire pouvoir m'appuyer sur quelques certitudes, celle des œuvres, en suivant les indications des grands musiciens qui sont aussi, on l'oublie presque toujours et partout, de très grands penseurs. Sans ces œuvres, Nietzsche y insistait, la vie et l'existence ne vaudraient guère la peine et nous n'aurions en vérité d'autre activité que celle de plaquer notre nez sur la surface des choses, comme sur une vitre.

* * *



Robert Wyatt en 2006 - Photo Wikipédia

Certes, mais plus exactement, qu'est-ce que la musique *nous fait*, au sens propre, physique et non seulement spirituel du terme ? La question est en effet décisive et elle exige quelques précisions. Et je me suis rendu compte avec le temps que Robert Wyatt s'impose comme apportant l'une d'elle, envers et contre tout, contre les habitudes prises, mais aussi parallèlement en tout cas à toutes les voies de pensée et d'existence empruntées avec Bach, Beethoven, Schubert, Schumann, Mendelssohn, Bruckner, Mahler, Berg, Scriabine, Webern pour en rester aux classiques. Robert Wyatt a donc touché quelque chose en moi, Robert Wyatt m'a fait quelque chose. (Tout comme, à peine plus tard, avec fracas, ce fut un choc comparable à la découverte d'un nouveau continent, ce fut une autre blessure, une coupure, décisive celle-là, mais ça n'est pas ici le sujet, même si les choses ne sont pas, on le comprend, sans rapport : l'écoute de la Grande Fugue de Beethoven, la plupart du temps rattachée, comme son final, au quatuor à cordes op. 130, le XIII°).

C'est alors bien davantage qu'une simple trace, c'est comme une cicatrice, quelque chose qui a eu lieu et qui est toujours présent, pas seulement un souvenir par conséquent. Toujours est-il que la cicatrice serait en effet la plus belle image qui soit, parfois aussi la plus douloureuse de ce qu'est un *événement*. On emporte avec soi ce qui a marqué, et ce qui a marqué dans ce qui était marquant, ce qui suppose une appropriation subjective, une façon d'être modelé et formé par cette entaille en nous, alors que nous n'étions rien, parce que jusque-là notre conformation ne tenait qu'à l'hérédité, à une sorte de champ impersonnel qui forme notre fond. Or, il n'y a de subjectivité réelle que heurtée, modifiée, détournée, blessée. C'est, outre la difficulté de survivre qui est le propre des petits d'homme, ces êtres qui doivent composer avec leur immaturité, qui dépendent et ne reposent que sur les autres et donc sur ce qu'ils ne sont pas eux-mêmes, encore un autre défi que de s'enrouler ou non dans ce qui arrive jusqu'à y lire l'existence qui sera la sienne, non plus par nécessité, mais par reconnaissance. Très certainement, le nom de Robert Wyatt comme sa musique, qui aura accompagné jusque dans de nombreuses et longues périodes de ce qui ressemble à de l'oubli l'existence, recouvre, comme une sorte de fétichisme psychique, bien d'autres personnages, et, j'en suis tout autant persuadé, un peu toutes les musiques qui furent les miennes et celles aussi, je l'espère, qui me restent encore à connaître et peut-être à traverser. Parmi ces personnages, il y a Coltrane, Robert Wyatt était d'ailleurs lui- même un inconditionnel de sa musique au point que ses propres mélodies recouvrent (je n'ai pas trouvé trace d'une écoute admirative d'Eric Dolphy, mais je ne puis m'empêcher de songer à lui en cet instant) et même doublent ses solos, Schumann à l'évidence pour cette folie, pour la constante tonalité de chute que dégage sa musique, Schubert aussi pour l'errance et la solitude, Beethoven surtout pour son handicap, tout ce qui de lui apparaissait comme inaudible, et tant et tant d'autres ...

* * *

Dans ce nom qui a la forme d'une question, l'interrogation est portée par une voix, qui s'adresse d'abord à elle-même, qui se cherche comme on dit. La voix de Robert Wyatt est en effet une question. Et c'est cette question que j'ai à mon tour entendue et qui m'a arrêtée. On peut donner une image de cela, certes seulement une image, mais vraiment une image : celle d'une voix devenue intemporelle, que je ne puis dater ni référer à un moment de l'existence, une voix qui se superpose à la mienne, ou bien l'inverse, en tout cas l'impression, le marquage, la cicatrice par conséquent, d'un petit garçon qui explore, et pas seulement dans ses rêves et ses cauchemars, les parois d'une grotte, ou bien d'un caveau, ou encore de quelque boyau, l'image donc se révélant, revenant d'on ne sait d'où et se précisant peu à peu, de ce petit garçon qui gratte leurs surfaces comme pour y chercher quelque chose, à vrai dire d'abord dans l'espoir qu'elles s'ouvrent et laissent passer un peu de lumière.

À y revenir et y réfléchir davantage, ce qui dans cette disposition se présente au premier plan de cette pensée, et pas seulement de la mémoire, c'est cette insistance : pourquoi Robert Wyatt ? À cause de sa voix si particulière, de quelques passages musicaux de l'album *Third* de Soft Machine, *Moon in june* surtout, à cause de l'originalité incroyable de l'album *Rock Bottom*, que j'avais pourtant presque oublié pendant des décennies, en somme de toutes ces présences, ces oublis, ces présences-oublis, ces cicatrices ? Il s'avère que c'est bien la voix qui recouvre, en tous les sens du terme, ces dimensions, qui les reprend, les dispose à nouveau, et cela au-delà et par-delà la certitude que ces albums de Robert Wyatt ont pourtant bien vieilli et qu'ils ne sont pas loin de n'être plus que des documents d'époque, plus rien ne reflétant la nôtre. Mais il reste la voix, cette voix…

* * *

On dit qu'elle chante faux, que c'est faux, insupportablement faux… On comprend, mais c'est précisément tellement faux. Robert Wyatt tombe en enfance, ce qui n'est pas la même chose que retomber en enfance. Retomber est précisément le propre des hommes, des névrosés, de nous tous, par infantilisme, si moche, si désastreux. On le voit dans la colère, plus que jamais aujourd'hui, la dernière fois ce fut dans le nazisme, la rage, l'immaturité. Tout à l'inverse, tomber en enfance appartient à l'avenir, c'est rouvrir le langage, l'existence, c'est comme dit Deleuze, « *se refaire une naissance* ». Au fond, c'est ce que font tous les grands musiciens et écrivains. Cette enfance-là, devant, en avant, est elle-même un « monde » vers lequel toutefois peu se dirigent. Il y faut du courage. Baudelaire : « *l'artiste est une enfant* ». Cela sonne comme un impératif ou une condition plutôt que comme un constat.

Si donc Robert Wyatt chante « faux », cette fausseté est en vérité la justesse de l'enfance, sa façon à elle de gambader, de sautiller à cloche-pied dans la nature. « Faux » est un mot d'adulte. « Faux » n'est pas un terme qui appartient à la musique, sauf à la « musique », celle qui se fait, non celle qui est expression et émotion. A-t-on jamais entendu une émotion « fausse » ? (Et si elle l'est, si c'est manifeste, ça n'est plus de l'émotion). L'art de Robert Wyatt, toute proportion gardée mais comme toute grande œuvre, est à peine de « l'art ». Ce chant de l'enfance, cette voix *trouvée*, ne peut guère être référée à la trouvaille du chanteur en herbe qui d'abord l'avait cherchée et qui va se réjouir d'avoir mis au jour une voix d'artiste, celle qu'on attend de lui. Car cette voix ne relève aucunement de l'art et du reste ne tient pas à y correspondre. C'est en revanche une voix de poète si un poète est celui qui parle du monde sans être conditionné dans son langage par la reconnaissance du monde (cette voix n'attend pas d'être jugée, elle est indifférente à cet égard). Enfin, on comprend qu'elle se moque de la virtuosité et de la démonstrativité. En revanche, Robert Wyatt a percé en amont, pour *l'aval* qui en est la parution et l'expression, un chemin vers l'autre monde, non pas l'au-delà, mais celui qui ressemble à la pièce d'à côté qu'on ne connaissait pas. Or le monde est, cela le définit, ce qui ignore les pièces d'à côté dans lesquelles vivent les enfants.

Robert Wyatt cultiva l'abstraction à l'égard du monde, il fut, dans tous les sens et pas seulement en raison de son handicap réel résultant de sa défenestration, *paralysé* au monde. Le poème chanté s'est dégagé lors de la chute dans le vide. Ce vide fut l'ouverture même du chemin vers ce poème qu'on entend très bien décrit dans *Rock Bottom*, ce « fond touché » qui fut en vérité l'espace nouveau d'une percée. Un vide qui ouvre ! Cela contrevient à toutes les philosophies…

Toutefois, il ne s'agissait pas pour Robert Wyatt, c'est décidément certain, de faire poème d'un accident. L'accident appartient au passé, à la vie d'avant et à son agitation. À

présent, et dans ce temps qui s'est ouvert, Robert Wyatt est immobile, une sorte de Zénon de l'éternité, l'éternel chanteur en position rythmique de batteur qui bat la mesure de sa pensée. C'est elle que nous entendons, en poème, dans *Rock Bottom.*

* * *

Reprenons : Robert Wyatt, c'est donc d'abord un nom qui surprend et qui pose, à même sa résonance à l'oreille, une interrogation : *why ? Wyatt ? Why Wyatt ?* C'est ainsi que je l'ai entendu la première fois, je me souviens étonnamment bien, mais on sait à quel point les jeunes gens rêvent sur les mots et les noms, comment les noms propres leur apparaissent à cet égard comme les communs, et, dans l'ignorance de leur signification, la pensée se laisse aller vers eux et en eux comme si elle était attirée par les Sirènes. Ce qui avait soutenu cette rêverie qui prenait le pas sur tout le reste, en particulier le vide scolaire et le désastre familial, c'est que j'avais eu connaissance, de façon très improbable, au fond d'une province, à l'âge d'à peine quinze ans, du premier album de Soft Machine. Et je crois bien qu'au-delà de quelques images alors fournies par cette encyclopédie qu'était alors le périodique *Rock and Folk*, j'ignorais tout des visages et des allures des musiciens. Mais gloire à *Rock and Folk* ! C'est avec lui que j'ai appris à lire, que je me suis instruit pour devenir, je crois bien, à présent que j'ai presque tout oublié, une encyclopédie vivante de la musique pop de ces années-là, j'étais en effet incollable et je ne comprenais pas pourquoi les autres n'avaient pas les mêmes connaissances que je désirais, pour sortir de la solitude, à tout prix partager. Enfin, c'est dans ce journal que j'ai pris contact avec la musique, oui. Il n'y a ni bonne ni mauvaise entrée. On entre ou on n'entre pas, et toute entrée sincère, totale, est, c'est vrai, abandonnée, érotique au sens que donne Bataille à « *l'approbation de la vie jusque dans la mort* ». C'était vital, qu'on y songe sérieusement.

* * *

Souligner « *why* » dans Wyatt, c'est aussi se rappeler, je ne l'ai pourtant deviné et ensuite appris que par la suite, le rapport très étroit que Robert Wyatt entretenait avec la pataphysique. Il fréquentait les livres d'Alfred Jarry. *Soft Machine II* est un album de pataphysique (par ailleurs, on s'arrêtera sur la pochette créée par Byron Goto qui fut l'associé de Willem de Kooning, image dont l'expressionnisme le dispute au délire psychédélique). Le groupe y est même présenté comme « l'orchestre officiel du Collège de "pataphysique". Écoutons seulement le chant des lettres de l'alphabet, dans l'ordre, puis à l'envers, en souvenir des repas retournés souhaités par Jarry, en remontant du Brandy à la soupe !

On manquerait l'essentiel si on estimait que ces attitudes, pensées et manifestations pataphysiques ne seraient qu'une pose. D'une part, la pataphysique est bien une pensée, celle des contradictions qui, toutefois, se soustrait aux principes énoncés une fois pour toutes par Aristote dans sa *Métaphysique*, à savoir, pour l'essentiel, le principe d'identité, de tiers-exclu et de (non)-contradiction. L'essentiel tient en effet à l'exclusion de ce qui touche à l'identité, une chose ne pouvant être en même temps et sous le même rapport, écrit Aristote, différente d'elle-même… Plus exactement : « *Il est impossible qu'un même attribut appartienne et n'appartienne pas en même temps et sous le même rapport à une même chose* ». Or, c'est là manquer une pensée de l'événement, ce que la pataphysique appelle une théorie des exceptions. Ainsi, l'accident que subit Robert Wyatt et qui le paralysera sera aussi, aussitôt, en même temps, parce que l'accident contenait un événement, la porte d'ouverture d'une autre existence. En ce sens, la cicatrice est et n'est plus, mais encore et toujours, aussi également, etc. Si la pataphysique est, selon la formule célèbre, la science « *qui étudie les lois qui régissent les exceptions* », elle est également celle qui traite des « *solutions imaginaires* ». Cette « science » trouve son champ d'expérience dans ce qu'on appelle « *le monde des « enfants* » … Cette « science » est ce qui nous reste, parce qu'elle en est si l'on veut la reconstruction, de ce monde. L'attitude existentielle de Robert Wyatt, instruite par la pataphysique, se laisse résumer ainsi : « *Sur le long terme, c'est la seule façon que j'ai de considérer la vie. Je la considère comme une blague. C'est au-delà de la tragédie* ». Robert Wyatt renvoie la pataphysique à son sérieux, lisons bien ce qu'il entend par « blague », car le sérieux habituel ne l'est guère, recouvert qu'il est par le voile de la blague de la non-contradiction qui ne correspond pas au réel, c'est-à-dire non pas, en l'occurrence, à ce qu'on se représente dans et par une chute, mais à ce qui agit, à savoir l'événement qui *ouvre* l'existence et dont la cicatrice sera la marque sinon intemporelle du moins transtemporelle.

La pataphysique, on l'a dit, est au centre de *Soft Machine II*. De fait, il n'y a qu'à consulter les titres : *Pataphysical Introduction I & II*, *Dada was here*… Mais on n'oubliera pas qu'elle

se tient d'abord au cœur du langage, de ce qui est chanté, du poème, et même dans le jeu de batterie, dans les rythmes impairs de battements par mesure, dans leur asymétrie ou leur irrésolution, leur contradiction pourrait-on ajouter, comme l'existence elle-même, comme le réel … En se tenant loin de la réalité (entendons les apparences forment la représentation commune, celle par exemple qui nous montre le soleil tourner autour de la terre), la pataphysique montre qu'elle est la science du réel. Culturellement cette fois, Robert Wyatt, avec Soft Machine, n'oublie pas Schoenberg dans *Thank you Pierrot lunaire* et Frank Zappa et ses *Mothers of Inventions*.

II

Batteur du groupe de pop, de jazz, on ne sait pas trop, Soft Machine, puis d'un autre, Matching Mole, par la suite d'une carrière en solo qui s'étend jusqu'à aujourd'hui, joueur occasionnel et pour le moins original de claviers aussi, on le sait moins, chanteur surtout, surtout chanteur, mais à peine chanteur au sens que recouvre habituellement ce mot. On ne parlera donc presque que de cela, ne pouvant le faire d'autre chose, puisque c'est cette voix de fausset, d'enfant, qui nous aimante. Une voix qui chante faux et puis non, qui ne chante ni faux ni juste parce que ce n'est pas ce qu'on attend d'une voix. On attend plus certainement qu'elle exprime quelque chose d'exact, de pénétrant et d'enthousiasmant comme celle qui porte les mots d'une maman, ou de la personne qui témoigne heureusement de son amour.

La voix de Robert Wyatt est presque de tête, très haut perchée, immature dirait-on, pas même une voix d'enfant, mais une voix enfantine, parfois très féminine même. Elle est à la fois régressive et utopique, celle qu'on imagine à propos d'un monde constitué uniquement, *enfin*, ou bien seulement d'enfants ou bien d'hommes-enfants. (Dans *Soft Machine I*, le début de *Hope for Happiness* est presque un blues heureux !). Ce fut cette voix qui devint inoubliable puisqu'elle se fait toujours et encore entendre, malgré toutes ses imperfections, et elle n'est sans doute même que cela, à travers les « grandes musiques » que j'écoute désormais. Incontestablement, soit elle résonne en écho à une conformation psychique personnelle, ce qui n'est pas très intéressant puisqu'on pourrait faire dans ce cas état de toutes les histoires individuelles, au même niveau et de la même manière, soit elle énonce une vérité dans l'événement même, au moyen de son insistance et de la mémoire fidèle qu'il a suscitée.

* * *

De la période d'adolescence, autant que je puisse m'y projeter, il me reste ce lien, ce fil qui aura donc traversé toute l'existence. Et je m'interroge : pourquoi lui ? Certes, il n'est pas tout à fait le seul, ou bien il s'est emmêlé avec d'autres qui ont suivi au moyen d'une logique qui m'échappe, mais j'ai cessé d'écouter la musique Pop lorsque sa diffusion, sa pénétration médiatique lui ont assurément fait subir des infléchissements, et plus certainement encore un véritable appauvrissement *musical* – on est tout de même passé, pour faire référence à mon panthéon personnel, de Jimi Hendrix, Keith Emerson, King Krimson, Frank Zappa, le premier Pink Floyd et le premier Chicago, Cream, Blindfaith, Grateful Dead et bien sûr quelques autres dont les qualités artistiques furent tout bonnement extraordinaires et auxquelles l'histoire n'a pas jusqu'à aujourd'hui rendu justice, aux « cultures contemporaines », industrielles, décadentes à tous égards et douteuses, symbolisées par Michael Jackson et désormais mondialisées dans les psalmodies meta-religieuses du rap qui outre qu'elles nourrissent une clientèle aliénée et régressive font la promotion de la seule et unique valeur, celle de l'argent dans un capitalisme envoûté et s'écroulant dans son propre vide, et dont la seule pensée se laisse résumer dans un doigt d'honneur.

* * *

Dans le partage des voix, il en existe certaines, très rares, qui sont si singulières qu'elles le perturbent, et en réalité le redistribuent. Pourtant, au regard de ce qu'on vient de dire d'elle, qui est esthétiquement peu valorisant, on peut effectivement s'interroger sur les raisons qui motivent chez Robert Wyatt le chant et même comment il a pu se faire que ses compagnons de Soft Machine aient pu le laisser aller au chant au lieu de se concentrer sur le jeu de batterie dans lequel, autant qu'on puisse en juger par les albums du groupe, il excellait.

L'association fut faite assez vite et forme un des fils de la transition dont j'ai fait état un peu plus haut : Robert Wyatt chantonne comme au même moment Glenn Gould le fait encore ! C'est que le chantonnement est bien une sorte d'invocation, c'est la modalité musicale du regard vers le haut, c'est ce vers quoi la musique tend avec toutes ses forces. Et même, il figure, disons esquisse ce que la musique devrait rejoindre. C'est pourquoi, sous cet angle, rien n'est jamais aussi exact qu'un chantonnement, car il touche au *dictamen*, à ce qui cherche à se dire dans la modalité impérative qui est la sienne. D'où provient-il si ce n'est d'*avant* le sujet constitué. Il est la voix avant qu'elle n'exprime son désir, elle forme sa raison si l'on veut, sa tension et la pulsion qui lui a donné à la fois sa consistance et son grain.

Il n'empêche, pour qui écoute et surtout pour ceux à qui on la fait écouter et qui en retour vous regardent d'un air étonné et interloqué, se posant sans doute une question sur vos capacités de jugement esthétique, alors qu'il ne s'agit absolument pas de cela, cette voix déraille ! Elle provient en même temps de si loin comme gravée il y a longtemps et portée par un vieux disque. Le climat qu'elle installe, et c'est étonnant dès lors qu'on accepte, ne serait-ce qu'un instant, de se laisser guider par elle, est celui du rêve, voire d'une sortie des limbes. Tout en elle est inabouti et immature. Elle est, si l'on peut dire, l'enfance d'avant l'enfance, elle contient une expression d'avant même l'absence de langage qui fait l'*infans*. Comment ? Parce que l'accès au langage est lui-même déjoué par le ton, les tonalités improbables. Si l'on préfère, elle est la voix restée dans la voix, qui y est restée bloquée et qui parvient à s'en échapper malgré tout d'une certaine manière, très fluette. C'est pourquoi on a risqué l'idée d'une voix d'homme-enfant. Quelque chose de cette prime enfance persiste comme issue à l'origine et appelant à s'y retrouver adulte d'un jardin d'enfant, celui de *Ma Mère l'Oye*, *Le Jardin féérique*, de Maurice Ravel. Parfois, on entend en effet une fête d'enfants. Ou bien on songe à une histoire entre l'enfant et l'homme barbu, à Robert Wyatt dans les deux rôles comme dans *Alifib* sur *Rock Bottom*, cet album incomparable et inclassable de 1974. « Rock Bottom », c'est le plancher, le niveau le plus bas qu'on puisse atteindre, c'est aussi l'infra fondamental, l'origine d'avant l'origine, en effet. Ou bien, on songe à une maison, une de celle qu'on offre aux enfants à Noël, une maison avec des poupées et des jouets. On entend des enfants jouer et faire de la musique avec des instruments-jouets…

Peut-être et même sûrement, rien ne compte davantage, et ne *conte* que les livres pour enfants avec leurs histoires sans fond. La vie n'est certainement pas un songe quand on sait ce que Dieu a permis que les hommes fassent et subissent – il y a dès lors, définitivement, quelque chose de très peu sérieux dans le sérieux de la vie… –, mais il y a des existences, toutes précieuses, comme il est raconté pour l'une d'elle dans *L'Enfant et les sortilèges*, toujours de Ravel, décidément, lorsque le superficiel est rejoint par le profond. On peut penser aussi à l'existence de Pierre avec les animaux dans *Pierre et le loup* de Prokofiev, mais dans cette œuvre le drame est si caché, si confisqué d'une certaine manière là où chez Ravel il n'est jamais bien loin, les choses et les événements menaçant toujours de dérailler ou d'être exposés au mal et plus couramment à la méchanceté. L'angoisse, elle, est omniprésente et donc incontestable chez Ravel (la scène, qui rappelle tous les traumatismes, de l'école ! Celle des chats, celle de la nuit). Du reste, dans l'œuvre de Ravel, stimulée par l'art de Colette, la scène est quasiment celle de l'opéra. On est très proche de celui de Janacek, c'est du moins ce que l'écoute retient, non sans angoisse concernant une œuvre qui met en scène, oui, l'enfant, et qui retrace des étapes décisives, pour beaucoup de survie, quand on regarde en arrière, de l'enfance. C'est ironique, c'est parfois, même souvent drôle, parodique et justement c'est terrible. Et on revient de ce songe musical comme sonné avec l'idée qui s'impose à l'esprit selon laquelle on vient de toucher, malgré toutes les apparences, à quelque chose d'essentiel et sans doute aussi, sous une apparence très trompeuse encore, justement, le fond. *Rock Bottom*. On ne sait quoi penser de ce bruit du canard qui conclut l'album *Rock Bottom*…

III

On connaît, jusqu'au rabâchage, l'injonction : *Deviens ce que tu es* ! Mais comment devient-on ce que l'on est, et que veut dire exactement la formule ? On en a fait mention, Robert Wyatt est tombé du 4° étage un jour de fête très arrosée en 1974. Il deviendra paraplégique. On croira, comme on l'a cru, que cet événement marqua une fin. Or, ce fut un commencement, un engendrement et comme dit Deleuze avec ironie comme avec génie, l'effet de « *l'immaculée conception* ».

Tant de personnes ne deviendront jamais ce qu'elles sont, non par négligence, ni d'ailleurs par immoralité ou mensonge à leur propre égard, mais parce qu'il n'y eut aucun événement qui leur en donna l'occasion. Car ce devenir ne relève pas d'une décision formelle et donc abstraite, mais de ce qui arrive. Lorsque Robert Wyatt prit connaissance, après le coma, de son état de paralytique, il dit à sa mère, je crois : « *Hum, vachement typique !* » (1), il se reconnut, il sut enfin qui il était parce qu'il venait d'en avoir la confirmation. Il reconnut à la fois une logique et une vérité. On peut conserver des considérations d'Alain Badiou ceci, qui est incontestable, à savoir qu'il n'existe de vérité que dans la fidélité subjective à un événement. L'idée peut tout autant être dérivée de Deleuze, de cette page de *Logique du sens* consacrée à Joe Bousquet (2), qui a précisément pour titre *De l'événement*, à laquelle on ne peut que renvoyer et qu'on croit lire en filigrane de ce qui est arrivé à Robert Wyatt et dans les propos qui furent les siens. On se souvient de la phrase de Joe Bousquet à partir de laquelle Deleuze construit sa très belle démonstration : « *Ma blessure existait avant moi, je suis né pour l'incarner* », phrase tirée, cela n'est pas noté, de ce livre prodigieux de profondeur intitulé *Traduit du silence* (3).

Malheur à ceux qui n'ont jamais connu ce que c'est qu'un événement, celui, qui n'est qu'à cette condition, qui les regarde, en tous les sens de ce verbe ! Malheur, alors que communément, un malheur est précisément tout autre chose, le contraire même de celui qui ouvre, dans le désastre, une existence dans laquelle on devient ce qu'on est. C'est lui qui dans la souffrance, la privation, le deuil, l'accident, la catastrophe, le handicap autorise l'accès à soi, faisant de soi un Soi, qui ne se préexistait pas et qui, en même temps et pourtant, attendait comme s'il s'attendait, comme s'il n'attendait que sa propre attente comme sa venue même. Et cela, cette épreuve, ou bien cette bifurcation, est si radicale, si douloureuse, en rien souhaitable et désirable en tant que telle évidemment, qu'elle réclame le stoïcisme comme sa doctrine, à la condition qu'elle soit correctement comprise, non pas comme résistance et acceptation de ce qui arrive, mais comme volonté de ce qui arrive *dans* ce qui arrive. Car l'événement n'est pas ce qui arrive, remarque Deleuze, mais ce qui se tient et arrive dans ce qui arrive. Et c'est bien là que l'événement se joue comme tel, puisque d'un côté il est si facile de se laisser aller, jusqu'au ressentiment, et que de l'autre s'ouvre une voie dans laquelle se promet le « Soi » qu'il s'agit de devenir, en se hissant par la volonté jusqu'à lui, jusqu'à son promontoire.

Qu'on lise seulement les déclarations de Robert Wyatt, lorsqu'il se retourna sur ce qui lui était arrivé. D'abord, celle qui raconte l'accident avec une précision et une profondeur extraordinaire auxquelles peu de philosophes parviennent :

« C'est difficile d'expliquer ce qu'on ressent en tombant. Vous n'avez pas idée. C'était affreux, pas pour moi, mais pour les autres. Moi, je suis tombé. C'est comme perdre toute sensation d'un coup. Je n'ai pas perdu connaissance. Je ne suis pas tombé sur la tête, mais sur mon talon gauche, même si le reste a rapidement suivi. Je me souviens d'avoir entendu un cri semblable à un hurlement de loup. Plus tard, j'ai mentionné ce détail et quelqu'un m'a dit : « C'était toi ». Mais je me rappelle un cri lointain. J'ai donc entendu mon propre cri faisant écho au loin. J'étais en quelque sorte détaché de ce cri. Je me rappelle avoir été attaché dans l'ambulance. Bref, six semaines plus tard – parce qu'apparemment on est tellement drogué à l'hôpital qu'on ne se rend compte de rien –, je me suis réveillé dans un lit d'hôpital, et un nouveau monde s'offrait à moi.»

Texte et paroles, en effet, d'une richesse incroyable qui ne peut pas ne pas faire songer à l'événement de la chute de Jean-Jacques Rousseau à Ménilmontant évoquée dans la Seconde Promenade des *Rêveries du promeneur solitaire*. L'existence est mise à distance, ou apparaît dans cette dimension. Pour Robert Wyatt la voix permet d'en prendre la mesure, à moins que l'existence se regarde depuis la mort comme si elle surgissait dans l'évidence de son apparaître en tant que telle, vraiment, à cette occasion.

Une pure, la pure existence, voilà ce que Robert Wyatt découvre. Il la voit, il l'entend. Il renaît. Oui, il renaît de ce coma. Et puis non, il naît à lui-même. La preuve en est cette autre déclaration :

« Vous devez penser que c'était difficile, mais c'était fantastiquement libérateur. C'est peut-être l'une des raisons pour lesquelles je n'ai pas de problème à me retrouver en fauteuil roulant. Paradoxalement, c'était libérateur. Tout à coup, je ne pouvais plus être tous les hommes que j'avais essayé de devenir, batteur ou chanteur. Je devais m'asseoir et me dire : "Arrête de dépendre des autres. Fais-le toi-même, c'est tout". »

On le reconnaîtra, on dirait que Robert Wyatt a passé beaucoup de temps à lire la page de Deleuze à laquelle on a fait référence, qu'il connaissait la phrase de Joe Bousquet, qu'il a expérimentée pour la penser et qu'il a pensée comme l'expérience même, unique et

singulière de soi.

Là aussi la preuve en est cette dernière déclaration :

« Les gens pensent que je dois avoir du mal à parler de mon accident. Mais c'est faux ; ce dont j'ai du mal à parler, c'est de ce qui est arrivé avant l'accident. Rock Bottom et ce qui a suivi, je considère que c'est moi. Mais le moi adolescent, le batteur bipède, je ne me souviens pas de lui et ne le comprends pas… Maintenant, je vois mon accident comme une ligne de séparation claire entre mon adolescence et le reste de ma vie. »

On commence ainsi à comprendre mieux ce que c'est qu'un événement. Non pas l'accident, donc, pris en lui-même, encore moins les réactions de douleur, de nostalgie et de ressentiment qui peuvent apparaître comme la suite logique de ce qui est arrivé, mais ce qui s'est produit dans le sujet et l'a pour ainsi dire élevé à ce statut. Certainement, l'usage du terme de « sujet » n'est guère approprié dans un texte de Deleuze en raison de son passé et de son historique, mais il s'impose ici, malgré tout, en raison de sa puissance de marquage d'un commencement. Ainsi lorsque Deleuze enchaîne sa référence à Joe Bousquet par cette remarque concernant la morale, en posant que « *ou bien la morale n'a aucun sens, ou bien c'est cela qu'elle veut dire, elle n'a rien d'autre à dire : ne pas être indigne de ce qui nous arrive* », il est proche d'une pensée nouvelle de ce que la notion de « sujet » peut vouloir dire, à savoir l'appropriation dans l'accident, littéralement ce qui arrive et nous arrive, non pas de ses effets, qui en eux-mêmes ne sont que handicap et souffrance, mais de sa puissance d'éclairement, de dégagement du temps et d'un avenir, et par conséquent de soi. Deleuze va parler de « *vérité* » lorsqu'il va s'agir de préciser ce que « vouloir l'événement » veut dire en précisant que « *c'est d'abord en dégager l'éternelle vérité* ». Et pour conclure, ceci, qui fait écho avec tellement de proximité, et même boucle parfaite, avec ce qu'on vient de lire et d'entendre de Robert Wyatt :

« Bousquet dit encore : "Deviens l'homme de tes malheurs, apprends à en incarner la perfection et l'éclat". On ne peut rien dire de plus, jamais on n'a rien dit de plus : devenir digne de ce qui nous arrive, donc en vouloir et en dégager l'événement, devenir le fils de ses propres événements, et par là renaître, se refaire une naissance, rompre avec sa naissance de chair. »

IV

C'est seulement à présent que l'on peut essayer de dire quelques mots sur l'œuvre. Le mieux, peut-être, mais ça n'est sans doute pas si arbitraire que cela, serait d'évoquer d'une part *Moon in june* dans *Soft Machine Third*, soit une des quatre pièces que comportait alors le double album en vinyle, chacune durant à peu près vingt minutes, et d'autre part l'album, qu'on a cité à plusieurs reprises, parce qu'il est emblématique, *Rock Bottom*. Le premier choix est induit par la performance musicale elle-même, à la fois la voix à plein régime déployée de Robert Wyatt dans ce morceau et son jeu de batterie dans un album extrêmement sophistiqué et écrit ; le second est, comme dit, l'inventivité même, l'originalité, un objet poétique et musical vraiment étonnant.



Moon in june. Soft Machine se distingue des autres groupes Pop, se caractérise même par l'absence de guitariste dans son effectif, ce qui constitue, on le reconnaîtra, une incongruité dans la musique Pop d'alors et peut-être même dans les musiques d'aujourd'hui. En revanche, on notera, mais ce fut un trait d'époque, qu'on se souvienne de *Chicago Transit Authority* et de *Blood, Sweat and Tears*, mais dans les deux cas, la guitare était maintenue – et comment dans le premier cas avec Terry Kath ! –, la présence et l'importance des cuivres. Cette formation fut saluée par Keith Tippett lui-même. L'originalité de cette musique était déjà très singulière, elle n'avait rien à voir avec le succès de Weather Report ou même du Maravishnu Orchestra de John McLaughlin auxquels elle fut très et trop vite assimilée. La preuve en est en quelque sorte cette déclaration de Robert Wyatt : « *Je voulais quelque chose, je l'avais en tête, mais je n'arrivais pas à l'identifier. Un style musical qui n'existait pas encore et pour lequel je n'avais pas de nom* ». Cette innommable mérite d'être souligné, car d'une part il enveloppe le chant et la voix de Robert Wyatt, cette dimension de l'enfance, qui en vérité n'est que le déplacement de toute réalité dans le réel de la musique, celui que l'enfance symbolise, et d'autre part le projet proprement stylistique, l'exigence d'une exactitude musicale. La déclaration se poursuit ainsi, au sujet de Soft Machine : « *Au mieux de sa forme, je pense qu'il n'existait rien de tel. C'était un groupe incroyable* ».

Assurément, on ne comprend pas vraiment l'album *Third* si on n'a pas connaissance des performances de Cecil Taylor, ce pianiste de jazz qui venait des heures avant le concert pour commencer à jouer et qui finissait, si l'on peut dire, au-delà de sa fin… Rien ne commence, rien ne finit, les choses suivent leur cours aurait dit Samuel Beckett. Et à propos de la partie chantée, qui n'est pas réellement composée de phrases, Robert Wyatt précise en bon pataphysicien que « *le titre* "Moon in june" *semble très structuré. Mais en réalité, il s'agissait d'une série de chansons inachevées et, au lieu de les terminer, je les ai mélangées. Quel bazar !* » Mais il fallait ces dimensions pataphysiques du « *bazar* » pour que cette voix et le chant qu'elle porte aient quelque sens. D'une part, la dimension purement vocale, c'est-à-dire acoustique – mieux : *musicale*, ce qui est tout autre chose que « la musique » –, ou encore le chantonnement se tiennent au premier plan et non pas le régime et le registre des significations et de la communication ; d'autre part, cette pure expression n'est possible que par la singularité à la fois sonore et linguistique qui caractérisent une voix, et cela malgré l'influence reconnue de Mimi Perrin, la chanteuse des Double Six, elle qui aura appris à Robert Wyatt comment accompagner vocalement le morceau Naima de Coltrane… Robert Wyatt résume ainsi la situation : « *Je ne pense pas que tout le monde doive chanter de cette façon, mais moi, je dois chanter comme ça* ». On ne peut que souligner cette dernière expression, qui porte un *dictamen*, à savoir de façon combinée un impératif expressif, une « vocation » au sens fort du terme ainsi que, encore un trait de pataphysique, le régime d'exception qui sera de plus en plus le sien. Et on ne peut pas ne pas voir dans ce commandement l'annonce, presque le signe de l'événement à venir dont Robert Wyatt fera la condition de sa subjectivation.

L’exception subjective s’exceptera de plus en plus du groupe Soft Machine, Robert Wyatt note que ses collègues ne l’écoutent même plus chanter en concert, tellement il serait en train de dériver et de ne rien apporter musicalement. Alors que, en toute logique, Robert Wyatt a conscience, dans la ligne de l’*Asphyxiante culture* de Jean Dubuffet (4), de se soustraire à la « haute culture », qui, si elle n’est d’aucune manière condamnable dans ce qu’elle a produit, aurait néanmoins perdu de vue la musicalité, c’est-à-dire l’éthique de la musique, qui est autre chose, en tout cas bien davantage, que « la musique », mais qui concerne le cœur même de l’existence, la manière dont on la considère et ce que l’on en fait. Marcus O’Dair, dans son très beau livre, précise que Robert Wyatt « *a plus tard insinué qu’il refusait d’apprendre à lire la musique, pour que le reste du groupe ne puisse pas lui indiquer quoi jouer* » ! Enfin, rien ne va davantage en ce sens que la condamnation que fait Robert Wyatt de toute virtuosité (ce qui ne l’empêcha pas d’être un batteur virtuose) : « *J’ai commencé avec des idées ésotériques et la musique moderne européenne, avec Stockhausen, Webern, les poètes tout ce qui était avant-gardiste pendant les années 1950, avant la musique pop, les poètes de la Beat Generation, les peintres de l’époque, etc. À mes yeux, le plus fascinant avait été de découvrir la beauté absolue de Ray Charles chantant, par exemple, une chanson country ou western. Donc, mon vrai voyage de découverte eut lieu quand j’ai découvert la beauté de la musique simple et populaire* ». L’enfance n’est donc pas seulement subjective, le Jardin féérique est aussi celui, perdu, des traditions, la musique n’est possible, comme la beauté même, que par l’événement, la blessure : ne plus pouvoir voir, ne plus voir ce que les autres voient, voir autre chose ; ne plus pouvoir se mouvoir, se mouvoir autrement, comme un oiseau. Tomber, avec Joe Bousquet, avec Deleuze, mais tomber vers le haut, s’envoler.





Rock Bottom, donc, pour finir.

« *Je me suis dit : "Je dois inventer une manière de créer sans aucune référence"* ». La déclaration parle d'elle-même. L'album a paru en 1974 et fut immédiatement reconnu pour son originalité. Il est présenté comme un album en solo mais le personnel musical comporte bon nombre d'invités prestigieux, le guitariste Mike Oldfield par exemple. Les invités sont également présents dans la conception, ainsi le magnifique album, toujours un peu inégalé, de van Morrison, *Astral Weeks* (1968), dont, précise Robert Wyatt, les « *visions enfantines* […] *sautent aux yeux* ». Déjà la pochette, réalisée par Alfie, la compagne puis l'épouse de Robert Wyatt, qui composera toutes les autres pochettes des albums en solo, montre un paysage marin, un autre fond que celui de la chute, celui des limbes, en l'occurrence un microcosme aquatique. Et toute la musique va sortir de ce paysage. La musique ? C'est-à-dire comme le fond de la musique même, des rythmes que Robert Wyatt exécute avec un plateau à thé et un petit tambour d'enfant puisqu'il ne peut plus vraiment jouer de la batterie, des imitations comme celle d'un cor sur le morceau *A Last Straw*. Nous écoutons cette musique, nous sommes replongés dans un « monde » d'avant le langage, là où se forment les mots et les phrases qui se répéteront à leur manière, reformés et déformés, puis reconstitués par la musique et la poésie tout au long de la vie des très grands artistes à l'écoute de ce qui leur vient de ce « monde ». Dans ses déclarations, Robert Wyatt fait également, en plus, référence à l'animal, non, certainement, pour cultiver on ne sait quelle dimension primale, qu'on ne perçoit au demeurant pas dans l'album, mais pour détruire un art faux, alambiqué, un art de pur produit sans engagement existentiel ou expressif profond. Voilà, la musique de Robert Wyatt est profonde, elle apparaît superficielle, pataphysique oblige, mais elle est profonde. Elle ne cesse en effet de forer en vous à la recherche de compositions de mots premiers et d'agencements de phrases. Ce que dit de l'album Robert Wyatt est sans ambiguïté : « *J'ai plus l'impression qu'il s'agit de retrouver l'animal à l'intérieur de l'homme sophistiqué* ».

Par ailleurs, il se réjouit de « *la beauté de la chose mal faite* », parce qu'il comprend que le chef-d'œuvre, disons « conceptuel », ne correspond à rien dans l'ordre de l'expression qui est censé constituer le contenu de tout art. Il faut habiliter la notion de « *chef-d'œuvre raté* » (5). Car un chef-d'œuvre quelque peu réel comporte une dimension de ratage, dit plus simplement d'imperfection. Plus exactement encore, mais on l'a compris, c'est de la dimension enfantine qu'il s'agit. Décidément, une fois de plus, « *l'artiste est un enfant* », ou alors un être qui a su s'accrocher à l'enfance comme on le ferait pour capter une tonalité, une modulation, celle-là même qu'on entend, et qui touche, dans la voix de Robert Wyatt. Et il y a ce personnage excentrique qu'on entend déclamer à la fin de l'album, Ivor Cutler, qui conclut ce *paysage* musical de sa propre voix, étrange, vraiment venue d'ailleurs.

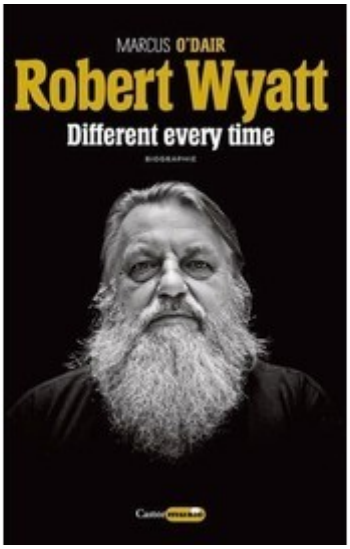
Voici le résumé de l'album fait par Robert Wyatt lui-même :

« *De la même façon que Paul Klee et Picasso ont commencé à faire des gribouillages d'enfant quand ils ont vieilli, je trouvais que c'était émouvant et intéressant, cet abandon de la technique. L'histoire du jazz était un peu dans cette veine, dans le sens où Ornette Coleman jouait du violon – ce qu'il ne savait pas faire. Je trouve ça très courageux. Ou encore, Ivor Cutler dessinant de sa main gauche parce qu'il considérait trop simpliste de le faire de la main droite.* »

Il existe donc un « *style tardif* », selon l'expression d'Adorno à propos de Beethoven surtout, expression reprise et travaillée également auprès de quelques écrivains par Edward Saïd, mais un style tardif très spécial qui retourne non pas à l'élémentaire comme le fait le compositeur allemand, mais qui perce le voile qui avait recouvert l'enfance. Peut-être en littérature Adalbert Stifter y est-il parvenu, lui qui aimait les enfants, mais avec des ressources artistiques trop importantes à cet égard. Ravel sans doute, on en a d'emblée fait la remarque. Ce qu'on entend chez Robert Wyatt, ce qui s'avère bouleversant, c'est que cette musique est si douloureuse dans la joie qu'elle manifeste qu'elle se montre joyeuse de pouvoir renverser tous les régimes du manque, de la perte et de l'abandon.

André Hirt

L'ouvrage cité en note de Marcus O'Dair, Robert Wyatt, Different every time, trad. Pauline Firla et Louis Moisan, Préface de Jonathan Coe, Le Castor Astral, 2016.



(1) On renverra, pour toutes les informations factuelles, événements et citations, dont il est fait état ici par la suite, au livre détaillé, remarquable et de part en part passionnant de Marcus O'Dair, Robert Wyatt, Different every time, trad. Pauline Firla et Louis Moisan, Préface de Jonathan Coe, Le Castor Astral, 2016.

(2) Gilles Deleuze, Logique du sens, Paris, Minuit, 1969, p.174 sq.

(3) Le livre de Joe Bousquet, Traduit du silence, est réédité chez Gallimard, dans la collection « L'Imaginaire ».

(4) Jean Dubuffet, Asphyxiante culture, Paris, Minuit.

(5) Habilitation tentée dans André Hirt, Staccato, Paris, Kimé, 2016, pp. 177-184.

>> Le texte original

Previous article

Next article

Back to the list

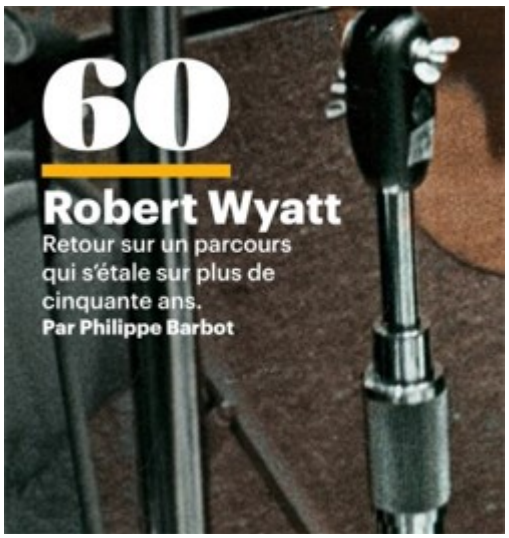
Robert Wyatt - Les actes réussis - Rolling Stone - n° 129 - février 2021



Si Dieu était

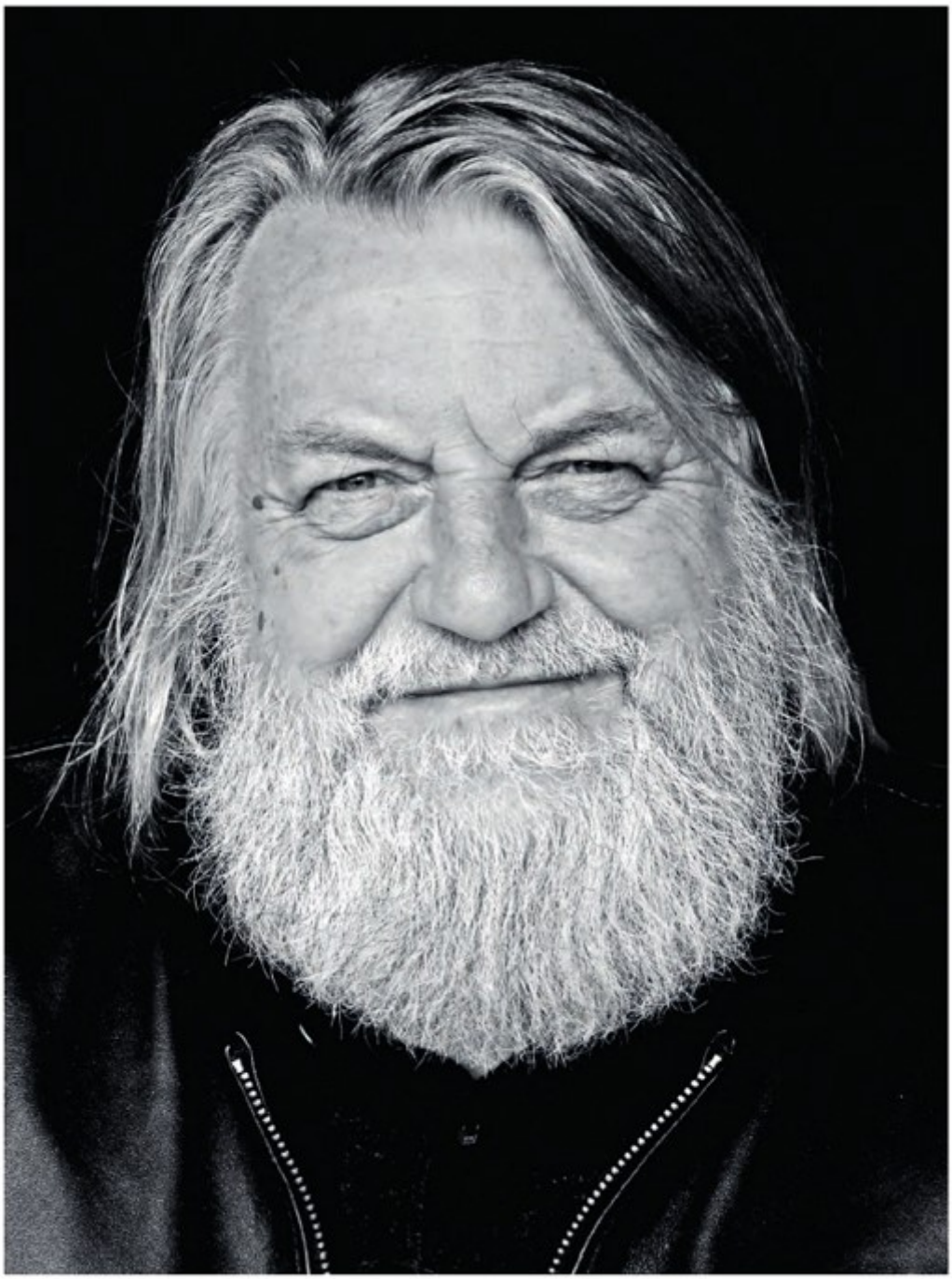
britannique et communiste, il ressemblerait à Robert Wyatt : un personnage bienveillant à barbe blanche, trônant à jamais sur un nuage. À l'image de la pochette de l'album Shleep, où notre héros plane dans des cieux azurés, lové sur le dos d'une colombe. Tout au long d'une dizaine d'albums studio en un demi-siècle, le grand Robert a créé une œuvre singulière, empruntant aussi bien au jazz qu'à l'opéra, au rock progressif qu'aux rythmes sud-américains. Une œuvre en apesanteur, concoctée par un ange cloué au sol, à la voix





surgie du fond des âges, à la fois primitive et sophistiquée, nasillarde et caressante, cosmique et terriblement humaine. Dont certains des fleurons sont aujourd'hui réédités en vinyle dans une compilation baptisée His Greatest Misses, dix-neuf titres, du classique "Sea Song" au plus récent "Foreign Accents", en passant par des reprises fameuses comme "At Last I Am Free" de Chic, "Shipbuilding" de Costello ou "I'm a Believer" des Monkees. De quoi survoler plusieurs décennies de la carrière d'un artiste hors norme, qui publie aussi Side by Side, un ouvrage écrit et dessiné avec sa compagne et muse Alfreda Benge, dite "Alfie".

Le 1er juin 1973, la vie de Robert Wyatt-Ellidge a basculé. Une chute accidentelle du troisième étage, au cours d'une soirée arrosée pour l'anniversaire de Gilli Smyth, l'égérie du groupe Gong, le laisse colonne vertébrale brisée, paralysé des deux jambes. Le batteur-chanteur virtuose de Soft Machine et Matching Mole se voit contraint de vivre désormais dans un fauteuil roulant. Lui, l'elfe blond bondissant, sculpteur de tempos complexes, doit abandonner son instrument de prédilection. S'il a perdu l'usage de ses membres inférieurs, il lui reste deux bras et un gosier. C'est ainsi qu'il élaborera ce qui demeure son album le plus légendaire, Rock Bottom, en 1974. Un de ces disques dont la découverte a bouleversé le paysage musical de l'époque et l'inconscient de plus d'un auditeur.



Flash-back. Né en 1945 à Bristol, Angleterre, fils d'un psychologue d'entreprise et d'une enseignante animatrice de radio, le jeune Robert s'initie à la batterie auprès du musicien de jazz américain, George Niedorf. Au collège, il se lie d'amitié avec un certain Hugh Hopper, puis avec le dénommé Mike Ratledge. Mais c'est l'arrivée d'un excentrique beatnik australien, les valises chargées de disques de jazz, qui va décider de la suite: Daevid Allen, future figure de proue de Gong, a loué une chambre chez les parents de Robert, désormais exilés à Lydden, dans le Kent. C'est avec lui que le tambourinaire fait sa première expérience de groupe, avant de rejoindre les Wilde Flowers, en compagnie des frères Hopper, de Richard Sinclair, futur Caravan, et de Kevin Ayers, futur lui-même. Les débuts de ce qu'on désignera bientôt sous l'intitulé "école de Canterbury", concept musico-géographique rassemblant des musiciens de tous horizons expérimentant une sorte de jazz-rock progressif, psychédélique et dadaïste. Style un brin nébuleux, que Wyatt pratique de 1966 à 1971, tout au long de quatre albums de Soft Machine, avant de claquer la porte d'un groupe qu'il juge désormais trop engoncé dans le jazz instrumental. Sans doute aussi parce qu'il se sent de plus en plus mis à l'écart, lui qui, devant le refus de ses collègues, a été obligé de jouer seul tous les instruments sur une partie de sa pièce "Moon in june", qui occupe toute une face du double album *Third*. Avant de se voir privé de

chant sur le disque suivant.

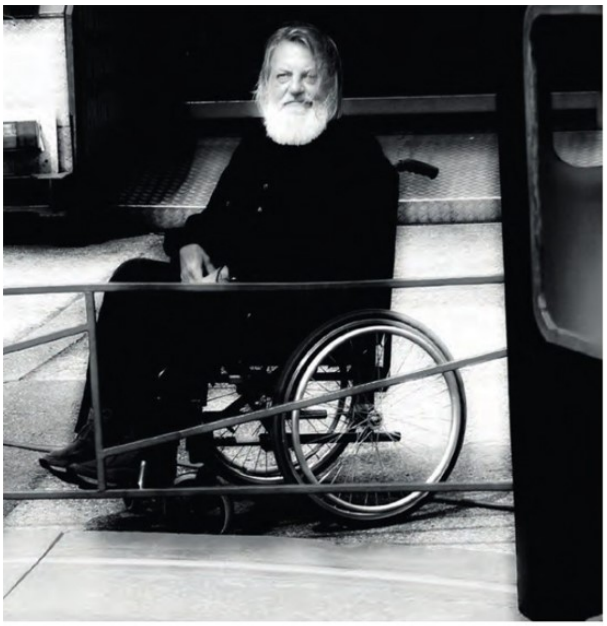
C'est dans cet état d'esprit qu'il fonde alors le groupe Matching Mole, jeu de mots franglais entre "machine molle" et "taupe combattante". Un orchestre à géométrie variable, qui enregistre deux albums, dont l'un produit par Robert Fripp, avant de se dissoudre pour cause d'accident de son leader. Dès le lendemain de cette tragique soirée de juin 1973, le groupe avait en effet prévu de se réunir pour travailler les compositions du disque suivant... Depuis déjà plusieurs années, notamment à la faveur d'une pause de Soft Machine suite à une épuisante tournée avec Jimi Hendrix, Wyatt travaillait à des projets solos, concrétisés par un premier album bricolo, *The End of an Ear*, en 1970. Quelques mois avant son accident, à l'occasion d'un court séjour à Venise, il avait ébauché quelques mélodies: "*Pour m'occuper, Alfie m'avait acheté un petit clavier très simple, doté d'un singulier vibrato qui chatoyait comme cette eau qui nous entourait.*" Un instrument de fortune dont le son vacillant, souvent à l'unisson avec le chant, hantera ensuite toute l'œuvre de l'artiste. Comme dans "Sea Song", l'une des pièces maîtresses de l'album *Rock Bottom.*

Littéralement, on pourrait traduire le titre par "36e dessous". Ou "Toucher le fond", à l'image de la pochette de la réédition du disque, en 1998, sur laquelle virevoltent des plongeurs au milieu d'un banc de poissons.

Robert et Alfie vivent dans un petit village du Lincolnshire, au milieu d'un bric-à-brac de claviers, d'instruments à vent et de percussions...

Un dessin signé Alfie (comme celui de la version originale, au pastel onirique), qui illustre bien la teneur de cette œuvre peu commune : une musique aux volutes aquatiques, aux harmonies en spirales, comme une longue plainte en apesanteur, un rêve ouaté aux dissonances douillettes. Six morceaux, guidés par la voix d'ange rouillé de Wyatt, où s'entremêlent claviers, trompettes, guitares et percussions, à la façon d'un orchestre aérien en train de s'accorder, d'une chorale sans partition interprétant une symphonie cosmique, un poème tellurique. Le tout produit par le Pink Floyd Nick Mason, avec la participation de quasiment tout ce que la scène de Canterbury compte de virtuoses touche-à-tout, de Hugh Hopper à Mike Oldfield, de Richard Sinclair à Fred Frith.

Si le disque suivant, Ruth Is Stranger Than Richard, malgré ses qualités, n'égale pas la renommée de son prédécesseur, la carrière du céleste paraplégique se poursuit avec une sporadique parcimonie. Il s'en explique ainsi : "*Je chemine très lentement. Je n'ai pas beaucoup d'idées, mais j'ai une très longue vie... alors je ne suis pas pressé. Avant d'écrire, j'ai besoin de vivre de nouvelles expériences, de nouvelles sensations. Sinon, ce que je crée ressemble invariablement à quelque chose qui existe déjà. Par exemple, j'ai dû faire involontairement une centaine de versions de 'Embraceable You', le standard de jazz... Je travaille directement avec mes doigts et ma bouche, le bois, le métal et le souffle. Pour moi, le summum de la technologie, ce sont les micros !*"



Le 1er juin 1973, la vie de Robert Wyatt-Ellidge bascule. Une chute accidentelle du troisième étage le laisse colonne vertébrale brisée, paralysé des deux jambes.

Il faut attendre dix ans pour voir la publication de l'album suivant, *Old Rottenhat*, et cinq années de plus pour *Dondestan*, inspiré par des poèmes écrits par Alfie. Qui participe aussi à l'album *Shleep*, en 1997, enregistré avec Phil Manzanera, Brian Eno et Philip Catherine. Un duo à l'osmose créatrice: "*Mon disque Rock Bottom est sorti exactement le jour où nous nous sommes mariés. Nous vivons ensemble vingt-quatre heures sur vingt-quatre. Quand l'un commence une phrase, l'autre peut l'achever aisément. Parfois même, nous ne savons plus lequel de nous deux a commencé à la formuler. J'ai du mal à imaginer que j'aurais pu entreprendre quoi que ce soit, ou même rester vivant, sans Alfie. Elle est ma raison d'être. Donc d'écrire.*"

Depuis, Robert et Alfie vivent dans un petit village du Lincolnshire anglais, au milieu d'un bric-à-brac de claviers, d'instruments à vent et de percussions diverses. Tout en faisant des apparitions sur les disques des autres (entre autres Français, Pascal Comelade, Bertrand Burgalat ou Bruno Coulais), et même sur scène en compagnie de David Gilmour, Wyatt a publié d'autres albums originaux, dont *Cuckooland* en 2003, et le dernier, *Comicopera*, en 2007. Comme il dit : *"La perte de mes jambes m'a apporté finalement une nouvelle sorte de liberté..."* À côté de diverses compilations, (comme *Nothing Can Stop Us*, qui regroupe certains singles, dont le traditionnel "Caimanera" et le "Strange Fruit" popularisé par Billie Holiday), cette réédition du "best of" *His Great Misses* rappellera à ceux qui l'ignoreraient encore le talent unique d'un des plus exceptionnels compositeurs et vocalistes de la musique contemporaine.

Après tout, ce n'est pas tous les jours qu'on a l'occasion d'écouter Dieu.

Philippe Barbot

Previous article

Next article

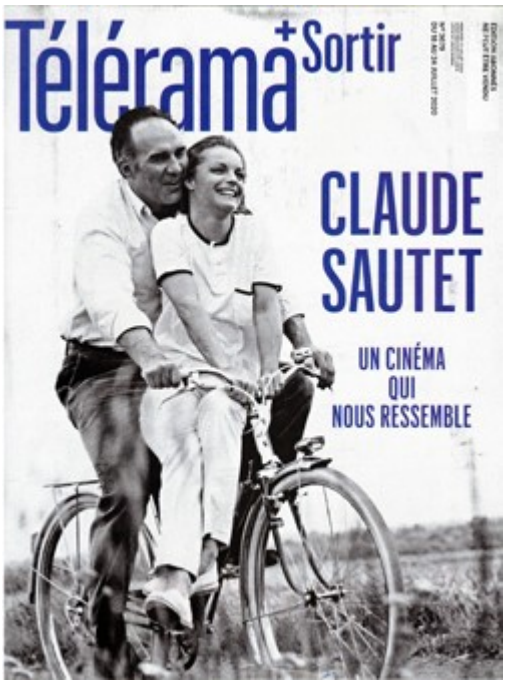
Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Dans l'ombre de... Robert Wyatt - Elle cultive son image - Télérama - N° 3679 - du 18 au 24 juillet 2020





ELLE CULTIVE SON IMAGE

Double fusionnel de Robert Wyatt, Alfreda Benge est sa manageuse et sa parolière occasionnelle. Elle est surtout la dessinatrice des pochettes de ses albums, aussi identifiables que la musique de son compagnon.

Par François Gorin

« Un peu poisson, un peu marsouin, un peu bébé cachalot...»
C'était une façon singulière de décrire l'être aimé dans une chanson. Mais Robert Wyatt, qui en 1974 dédiait *Sea Song* à sa nouvelle compagne, Alfreda Benge, était tout sauf un chanteur pop ordinaire. Et cette ode marine, juste un hommage parmi d'autres sur l'album *Rock Bottom*, est considérée encore aujourd'hui comme le chef-d'œuvre du musicien anglais. Car pour Wyatt, il y a eu un avant et un après «Alfie» - ainsi nommait-on cette jeune femme fougueuse et créative, qui attirait les regards dans des vêtements conçus de sa main. Près de cinquante ans plus tard, leur couple aussi évident qu'atypique est toujours soudé, rare exception chez les artistes. Et si Alfreda Benge s'est toujours contentée de l'aura discrète de «la femme qui dessine ou peint les pochettes », quiconque s'est intéressé à la vie et à la musique de Robert Wyatt sait qu'il lui doit plus encore.

De leur première rencontre, elle se souvient mieux que lui. Il y a eu les soirées où ils se croisaient. Un complot amical de leurs deux ex. Un concert de Matching Mole, le groupe que menait Robert en 1972. Un billet qu'elle lui fait passer: «*Cher Robert, qu'en dis-tu?*» L'affaire se conclut un soir où Alfie avait deux places pour les Kinks.

« *On est rentrés chez moi et il n'est plus jamais parti.* » Amoureux, Wyatt découvre un vrai personnage, et ses talents. Née en 1940 d'un père autrichien, Alfreda a suivi sept ans plus tard en Angleterre sa mère polonaise, remariée à un bibliothécaire aux idées larges. À Londres, elle a étudié les arts graphiques et la typographie, s'est essayée à la peinture mais sans priser la tendance conceptuelle du moment. Elle aime Chagall et Léger, les collages du dadaïste Kurt Schwitters (1887-1948). Déplorant qu'on tienne le dessin pour

mineur, elle se tourne vers le cinéma, le montage, tout en fréquentant les clubs jazz de Soho, jouant les barmaids chez le saxophoniste Ronnie Scott, qui avait ouvert son propre club. Elle n'est donc pas dépaysée quand Robert Wyatt l'invite à se joindre à la tournée de Matching Mole. «*Je leur préparais des sandwichs au pain de seigle et leur tricotais des bonnets de laine*», se souvient-elle. Pour lui, c'est une phase transitoire. Il a été pendant quatre ans le batteur et chanteur de Soft Machine, le groupe qui faisait courir le Londres branché en fusionnant rock et jazz sur les brisées du psychédélisme. Un lutin blond, jouant souvent torse nu, explosif et inventif au point d'impressionner Miles Davis. Et ne lésinant pas sur les fêtes arrosées.



Alfreda Benge et Robert Wyatt dans leur maison de Louth dans le Lincolshire, dans le Nord-Est de l'Angleterre.

Musicalement, Wyatt cherche une nouvelle voie. Quand, à l'hiver 1972, Alfie part à Venise travailler sur un film de Nicolas Roeg, *Don't Look Now* (Ne vous retournez pas), il la suit.
Et pour tromper l'ennui, sa compagne lui offre un petit orgue-jouet.
Là, il compose les premiers rudiments de *Rock Bottom*. Le 1er juin 1973, Wyatt et Benge sont conviés à une soirée londonienne hippie-bohème. Le batteur fantasque abuse des mélanges, passe par la fenêtre et chute de trois étages. Le dos brisé, il sera désormais paraplégique. La vie de Robert Wyatt prend alors un triple tournant. Le 26 juillet 1974, il épouse Alfie. En fauteuil roulant. Le même jour sort l'album *Rock Bottom*. Sa pochette au doux trait grisé montre une plage et la mer où des enfants jouent, et les fonds marins si bien évoqués par cette musique fascinante. Elle est signée Alfreda Benge. «*Sur le moment, j'ai eu le trac. Je n'avais pas dessiné depuis longtemps. Mais ça m'a rassurée de pouvoir utiliser mes talents tout en restant à la maison pour m'occuper de lui.* » Dès lors, Alfie devient le double graphique d'un musicien qui, obligé de renoncer à la batterie, se concentre sur le chant et les claviers, et ne se produit quasiment plus en concert. Les pochettes de Wyatt deviennent aussi identifiables que sa musique, même si le nom de l'artiste est moins connu que le sien. Rester dans l'ombre ne cause nulle frustration à Alfreda Benge. Elle n'a jamais pensé carrière, se dit satisfaite d'être vue comme une simple illustratrice et bénéficiant de la gratitude exprimée par son compagnon - camarade serait un terme aussi juste, il fut un temps membre actif du Parti communiste britannique. «*Elle n'a qu'une vie et elle me l'a consacrée. Si je gâchais mon existence, je gâcherais la sienne aussi*», confiait Robert Wyatt à *Télérama* en 2007.



Unfinished Painting, un tableau d'Alfreda la représentant avec Robert.

Dix ans auparavant sortait *Shleep* un album à la genèse douloureuse dont la pochette, où le chanteur est lové contre un grand oiseau blanc en vol, sublime avec douceur la terrible réalité : des mois de dépression et d'insomnie. Wyatt avait replongé dans l'alcool, et son look de vieux sage adopté dès avant la quarantaine, longue barbe et cheveux blancs, cachait encore des démons. Cette fois-là, le couple a frisé la rupture. *Shleep* n'en est pas moins une des pochettes préférées d'Alfreda Benge. Son style tantôt coloré et naïf, proche des papiers découpés de Matisse, parfois joliment surréaliste ou tirant vers l'abstrait à la Miró, a pu s'épanouir et, à l'occasion, s'échapper vers les disques d'autres musiciens ou l'illustration de livres pour enfants. Il lui est arrivé d'exposer, mais elle rechigne à vendre ses œuvres, en donne plutôt à ses amis, et trouve un intérêt à sa peinture dans le plaisir qu'elle y prend. «*Comme Robert a toujours gagné correctement sa vie avec la musique, j'ai pu éviter de me frotter au monde réel et m'offrir le luxe d'être une peintre du dimanche*», résume-t-elle avec humour.

On ne saurait cependant oublier qu'elle a joué d'autres rôles auprès du musicien avec qui elle partage depuis trente ans une maison à Louth, bourgade du Lincolnshire dans le nord-est de l'Angleterre. En plus d'être sa manageuse dès les années 1970, elle lui a écrit des paroles, et quand la chanson était d'elle ne se privait pas d'intervenir en studio, en particulier pour faire refaire des prises vocales à ce chanteur génialement fêlé, qui a toujours misé sur la spontanéité. « *Ça ne m'est pas difficile d'écrire pour Robert, car je connais son cerveau, ses préoccupations, ses valeurs...*» Ce que Wyatt lui-même, sans peut-être anticiper la longévité de leur association, traduisait avec ces mots dans *Sea Song*: « *Your lunacy fits neatly with my own.* » Deux folies qui s'accordent impec : un secret pour durer ?

Previous article

Next article

Back to the list

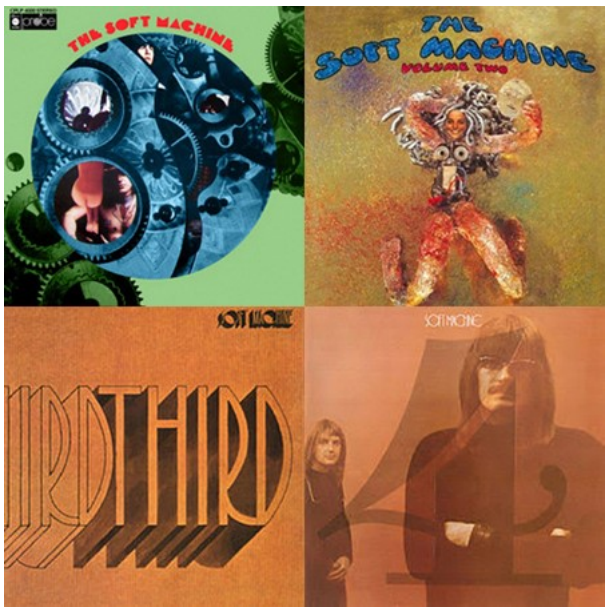
Soft Machine, une mécanique de précision - CitizenJazz - 24 février 2019

SUR LA PLATINE

Soft Machine, une mécanique de précision

Remonter un demi-siècle en arrière peut être un vrai plaisir.

La preuve, ce sera l'occasion de replonger dans l'univers de Soft Machine qui, en avril 1968, enregistrait son premier album. Sans Daevid Allen, co-fondateur fantasque du groupe et futur extraterrestre de Gong. Mike Ratledge aux claviers, Robert Wyatt à la batterie et au chant, Kevin Ayers à la basse et au chant composent ce trio d'avant-garde à l'origine du courant musical de Canterbury, du nom du campus anglais d'où est notamment sorti le groupe Caravan à la même époque.



D'emblée, **Soft Machine** imposa son originalité forgée dans l'exubérante matière grise de ses membres. Car les acolytes sont des intellectuels qui distillent leurs influences artistiques pour opérer une fusion musicale inédite. Ces influences sont littéraires, puisées aux sources lyriques et hallucinatoires, de Dada aux surréalistes en passant par le docteur Faustroll, et à celles, exaltées et révoltées, de William S. Burroughs. La radicalité de Cecil Taylor et le génie de John Coltrane, dont la disparition en juillet 1967 les laissait inconsolés, ont poussé Soft Machine aux confins du jazz. Et ce faisant, ils ont affiné le rock. Les sections improvisées ouvraient large le champ expérimental à leur musique, favorisaient la recherche et libéraient la sensibilité et l'énergie.

La musique se devait d'être novatrice, progressive, expérimentale et Soft Machine, servi par ses trois excellents musiciens, avait les moyens de ses ambitions. **Mike Ratledge** conduisait les harmonies à l'orgue et distordait les sons, **Robert Wyatt** assurait la partie rythmique tout en imposant son timbre si particulier et **Kevin Ayers**, de sa voix chaude, tournait ses phrases à la manière soufie. Ainsi, sur « We Did It Again » (*Vol. 1*) Kevin Ayers nous gratifie t-il d'une impro répétitive à partir du célèbre riff des Kinks sur « You Really Got Me ». Certes moins désopilante que la version « Chauffez les gamelles » de Patrick Bouchitey dans *Lune froide*... à voir et à revoir !

Chas Chandler, le producteur de Jimi Hendrix, s'engagea en faveur de ce premier volume et bien lui en prit. Le très accompli *Volume 2* sortira en 1969 (en même temps que *Hot Rats* de Frank Zappa : certains ont dû casser leur tirelire !) avec Hugh Hopper à la basse pour remplacer un Kevin Ayers en voyage. La musique de Soft Machine se structure, s'intensifie, se complexifie aussi des contre-temps d'un Robert Wyatt transporté mais très présent. *Third*, double album enregistré en 1970, a suivi. Plutôt qu'une suite de chansons, il fait la part belle aux longs morceaux où s'affirme la fusion entre le jazz et le rock et la rupture avec la pop music. Puis arrive le *Volume 4* où le groupe intègre une section de cuivres. À l'emprise de Mike Ratledge s'ajoute la lassitude d'un Robert Wyatt démotivé. D'autres LP paraîtront, sans lui. Dès lors, la Machine a un coup de mou…

Martine Hermann

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Plus c'est communiste, plus c'est pop - Rock & Folk - N° 607 - mars 2018



Réhab'

PAR BENOIT SABATIER

Ignorés ou injuriés à leur sortie, certains albums méritent une bonne réhabilitation. Méconnus au bataillon ? Place à la défense.

Plus c'est communiste, plus c'est pop

Robert Wyatt

"OLD ROTTENHAT"

Rough Trade

Robert Christgau, du Village Voice, qualifie "Old Rottenhat" de "*musique ingrate*". S'il déteste cet album, c'est surtout pour les prises de position de Wyatt, reprochant à l'anglais de traiter les Etats-Unis "*d'empire aryen*", accusant le barbu de complaisance et démagogie. "*Ne prêchez pas les convertis avant d'en avoir converti plus encore.*" L'artiste se défend comme il peut. "Old Rottenhat" ? "*Une tentative consciente de faire de la musique inutilisable.*" C'est à dire : non récupérable par les ennemis du peuple. Toujours acclamé, Wyatt se retrouve avec "Old Rottenhat" sur le banc des accusés : mais qu'est-il venu faire dans cette galère artistico-politicienne ?

En 1974, suite à une défenestration qui le condamne à vivre sur une chaise roulante, l'ex-batteur de Soft Machine sort "Rock Bottom", immédiatement catalogué comme un chef-d'œuvre du 20ème siècle. "Ruth Is Stranger Than Richard"' (1975), pourtant pénible, entérine son statut de génie romantique. Et puis Robert Wyatt disparaît. Enfermé avec sa femme Alfie dans la jolie maison que leur a offert leur amie Julie Christie, il se désole de la fin des utopies, fulmine contre la marche du monde, décide finalement de prendre sa carte au Parti Communiste. Au sein de Soft Machine et Matching Mole, le batteur n'était pas un élément politisé, mais un fêtard bourré, un excentrique chaud-lapin. Bambocheur, puis poète, place à la troisième mue : artiste engagé. Il quitte Virgin et son capitaliste de patron. Richard Branson, pour signer sur Rough Trade, coopérative où tout le monde touche le même salaire.

Geoff Travis, le connecte à la scène postpunk. The Raincoats, Vivien Goldman, Epie Soundtracks, Scritti Politti, Ben Watt et, en 1980, Wyatt se sent de nouveau prêt à enregistrer ses propres disques. Problème : il



Réhab'

Ignorés ou injuriés à leur sortie, certains albums méritent une bonne réhabilitation. Méconnus au bataillon ? Place à la défense.

Plus c'est communiste, plus c'est pop

Robert Wyatt

"OLD ROTTENHAT"

n'a aucune compo sous le coude. Il va donc chanter des reprises : d'un révolutionnaire chilien, du ménestrel de Castro, de Chic (écrite quand Nile Rodgers était Black Panther). de l'obscur "Stalin Wasn't Stalling" (pour corriger l'image négative du bourreau)... Quatre singles compilés sur "Nothing Can Stop Us", disque qui contient en plus une version de l'hymne socialiste "Red Flag". Costello et Clive Langer lui offrent un autre morceau, "Shipbuilding" (contre la guerre des Malouines), Wyatt en profitant pour aussi reprendre le "Biko" de Peter Gabriel (en mémoire du militant sud-africain Steve Biko). Et puis quand même, pour défendre la cause des mineurs en grève, il écrit enfin un inédit, "The Age Of Self', dont les bénéfices sont reversés au Miners Hardship Fund. Le NME en fait son Single of the Week, et il y a de quoi : musicalement, le morceau montre un Wyatt au top, avec une mélodie sautillante, accrocheuse, magnétisante, sur un texte toujours politique ("*Ils disent que la classe ouvrière est morte/Maintenant nous sommes tous des consommateurs*"). Son engagement communiste lui procurant une fantastique inspiration musicale, il ne s'arrête pas en si bon chemin : neuf autres chansons sont créées pour "Old Rottenhat".

Encore plus démiurge que pour "Rock Bottom", Wyatt compose, chante, joue de chaque instrument. Geoff Travis : "*Robert disait que ça faisait partie du Front de libération des paraplégiques : tout faire soi-même, prouver qu'on ne dépend de personne.*" Dédié à Bettaney, agent du MI5 accusé de bosser pour les soviets, l'album enchaîne les minibombes : "The Age Of Self, "East Timor". "The British Road". "Alliance", chacune dénonçant les injustices mondiales — "PLA" (Poor Little Alfie, dédié à sa femme), le seul titre non-politique, est tout aussi déchirant. Militantisme triste et minimalisme engagé : l'album le plus pop du barbu, celui où ses aspirations jazz se font le plus discrètes. Principalement composées sur un synthé bon marché, la moitié des chansons font moins de trois minutes. Bienfait du communisme : rendre sa musique plus directe. Face aux retours mitigés, l'artiste entre dans une nouvelle retraite, alors que le mur tombe, que s'effondre le bloc soviétique. Wyatt cesse d'adhérer au PC et déclare : "*A la question* : 'Pensez-vous avoir commis des erreurs en ayant inclus des anachronismes dans vos chansons politiques ?', *ma réponse est* : J'espère.' "

II sombre dans une grosse dépression. Alfie : "*Robert a essayé de suivre une thérapie, mais c'était un désastre. Il s'est mis à pleurer souvent.*" II faudra attendre la fin des années 90 et ses trois derniers albums pour que Wyatt soit de nouveau traité de génie. Un mot a alors fait son apparition : *wyatter*. Signification : choisir des musiques compliquées dans le jukebox du pub pour faire fuir les consommateurs. Alfie : "*Ce n'est pas sa faute si une partie de sa musique peut être difficile à comprendre. Robert ne l'impose à personne. Il apprécie tellement les qualités de la musique pop.* "

On l'entend dans "Old Rottenhat". Avec cet album, le pub se remplit (de staliniens).

Première parution : novembre 1985



> Zoom

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Le style Canterbury "une époque où les choses tordues pouvaient payer" - Libération - 20 décembre 2016

LE STYLE CANTERBURY



Plus jamais rock progressif, psyché et jazz-rock n'ont fusionné depuis l'école de Canterbury. Aymeric Leroy, auteur du livre-référence sur le sujet, nous précise les contours de cette contre-culture intello et débridée britannique des seventies

Par Grégory Schneider

Difficile d'expliquer ce qui s'est joué entre 1968 et 1978 sur le front de la scène dite de Canterbury (dans le Kent, sud-est de l'Angleterre), étrange syncrétisme ayant fait exister un art des contraires aux mains d'une élite musicale n'utilisant jamais les chemins consacrés avant elle, usant comme assise rythmique des métriques impaires (11/8, 9/8, 15/8…) pour éprouver l'auditeur et mélangeant la frénésie mithriaque - les sons saturés à l'aide de pédales de distorsion, griffe sonore du mouvement - à une douceur liée à une Angleterre édénique et pastorale, comme retranchée dans sa propre mythologie.

Pour donner une idée du genre, le mieux est de s'en remettre à l'un des témoignages recueillis dans l'ouvrage qui nous occupe, celui de Steve Lake, critique à l'époque au *Melody Maker*, qui parle du *Shooting at the Moon* d'un Kevin Ayers ayant quitté Soft Machine parce qu'il voulait retrouver une musique plus pop, plus élémentaire : «*Le groupe de Kevin Ayers était un groupe radical et son noyau dur d'esprits farouchement indépendants, tirant chacun dans une direction différente, était foncièrement canterburien dans l'esprit. J'aime beaucoup les moments où les chansons implosent ou explosent pour laisser la place à des improvisations collectives totalement spontanées […] Le disque vient à peine de commencer qu'ils en sont déjà à démantibuler les chansons ! […] Kevin [Ayers] avait peut-être eu du mal avec les subtilités rythmiques de Soft Machine, mais dans des improvisations plus texturelles de forme ouverte, son apport était plus que conséquent - la basse glissando évocatrice de* Underwater [sur Shooting at the Moon, 1970, ndlr], *parfaite !*»

«Radical», «texturelle», «forme ouverte», «implosion», «glissando», «improvisations collectives», «démantibuler» : une exploration du style Canterbury, même à travers un

disque comparativement sage comme *Shooting at the Moon*, est un voyage iridescent.

La couleur dépend du point de vue. Un musicologue y verra un défi sans équivalent lancé au grand public - 500 000 albums vendus pour le troisième Soft Machine quand même, selon la maison de disques - avec des dégagements sur la musique atonale ou répétitive, une guerre totale poussant toutes les composantes (notes, rythmes, couleurs…) au-delà des limites dans l'espoir d'arracher une vérité inédite.

Les fans de musique, eux, ont toujours considéré ce mouvement d'une dizaine de groupes ou individualités (Soft Machine, Robert Wyatt, Hatfield and the North, Steve Hillage, National Health, Egg, Khan, Gong, Caravan…) comme un tour de force ayant réconcilié les trois grands courants des années 70, courants qui ne se rencontreront plus jamais ensuite : un rock progressif pourtant jugé pompier et ridicule par ses détracteurs ; une musique psychédélique censément issue du chaos et destinée à un public défoncé au LSD ; et ce jazz-rock perpétuellement accusé de vacuité sous couvert de virtuosité technique.



CULTURE

Le style Canterbury

«Une époque où les choses tordues pouvaient payer»

Plus jamais rock progressif, psyché et jazz-rock n'ont fusionné depuis l'école de Canterbury. Aymeric Leroy, auteur du livre-référence sur le sujet, nous précise les contours de cette contre-culture intello et débridée britannique des seventies.

Pour notre part, on conservait plutôt l'image d'une arrogance qui saute aux yeux sur les photos d'époque et un extrémisme totalement contenu dans le propos musical, les bouclettes séraphiques de types posant comme des rois - la compétence musicale moyenne des canterburiens excède de beaucoup celle de n'importe quel autre genre lié à la pop - dans des chambres d'hôtel mordorées et une prise de risque ne laissant que l'échec comme issue. En effet, hier comme aujourd'hui, l'oreille doit s'y faire : il faut des semaines pour ajuster sa propre écoute et commencer à entrevoir les trésors de raffinement et de nuances plus ou moins cachés dans les chansons.

Par un effet expressionniste, il aura fallu pas moins de dix-sept années pour qu'Aymeric Leroy, armé d'une solide maîtrise du solfège et auteur d'ouvrages consacrés au genre progressif en général, et à King Crimson ou Pink Floyd en particulier, pour boucler le présent livre : une recension monumentale se voulant à la fois l'ouvrage source (quinze années d'interviews), la référence (il n'existe rien de comparable sur l'école de Canterbury) et la synthèse, l'objectif étant aussi de décrire la résonance du genre avec son temps.

Un détail disant l'ampleur du projet : pas moins de neuf musiciens interviewés dans le livre sont morts avant sa publication - Aymeric Leroy aura d'ailleurs mis certains de ces entretiens à la disposition d'auteurs ayant sorti leur propre livre avant lui. Un après-midi de décembre, on lui a soumis des mots-clés figurant les clichés les plus utilisés pour qualifier le style canterburien, l'objectif étant de faire ressortir les couleurs d'un genre devenu presque intimidant au fil des décennies.



Une école de Canterbury qui passe par l'intellect et non par le cœur ?

«Un préjugé véhiculé par toutes les musiques complexes et qui repose sur un postulat populiste : la musique doit être simple et le public à peu près capable de la jouer - c'est l'esprit punk du "fais-le toi-même", l'artiste ressemble à son public. Auquel s'ajoute un second postulat : la musique doit être sincère, c'est-à-dire qu'elle doit cheminer vers celui qui l'écoute par une voie émotionnelle. Déjà, il y a des exceptions. Le *Rock Bottom* de Robert Wyatt (1974), conçu alors qu'il regardait le plafond d'un hôpital pendant six mois après une chute lui ayant fait perdre l'usage de ses jambes, relève en partie de l'émotion directe. Par ailleurs, pourquoi est-ce que la musique relèverait de l'auto-apitoiement ou de la compassion ? Pourquoi n'écouterait-on un disque que pour pleurer ? La gamme des sensations humaines est plus large. «J'en reviens à Wyatt. Il constatait déclencher une émotion chez l'auditeur alors qu'il utilisait l'humour ou le second degré, par exemple quand il chante les lettres de l'alphabet sur *The Soft Machine Volume 2*. Pour lui, il était victime de sa voix androgyne, à laquelle il prêtait une musicalité propre, hors de son contrôle. Quand Wyatt voulait chanter quelque chose de gai, les gens entendaient des sons tristes, bouleversants. Voilà l'une des choses que le style Canterbury a mise en évidence : une musicalité pure, dégagée de l'intention.»

Une musique virtuose et sans âme ?

«Par rapport au jazz-rock américain et des figures comme Chick Corea ou encore Herbie Hancock, qui jouait un concerto avec orchestre à 10 ans, le niveau instrumental des Canterburiens relève plutôt de l'amateurisme éclairé. Ce sont des autodidactes. Certes, ils ont atteint une forme d'excellence dans la maîtrise de leur instrument mais celle-ci ne s'applique qu'à leur propre style, ils ne pourraient pas jouer la musique d'un autre ou obéir aux demandes d'un producteur. Ce paradoxe apparent s'explique par la vie communautaire des années 70, qui leur permettait - Hatfield and the North s'est par exemple forgé ainsi durant cinq années - de répéter quotidiennement ensemble. Ce qui créait une forme collective de virtuosité.



La «seventies touch» de Soft Machine, fondé en 1966 : le bassiste Hugh Hooper, le batteur Robert Wyatt, qui tenait alors encore sur ses deux jambes, et le claviériste Michael Ratledge. Photo Govert de Roos. Dalle APRF

«En dehors du groupe, en revanche, les musiciens perdaient ces repères qui leur avaient permis de se construire. Parfois, ces musiciens ont un côté démonstratif, ils cherchent à jouer vite ou très complexe, on sent une aspiration à l'excellence technique… puis, la seconde d'après, à l'intérieur du même morceau de musique, ils basculent sur quelque chose de simple. C'est ce mélange qui est canterburien, pas la virtuosité ou la simplicité en soi. Pour moi, diversifier sa musique dans ces proportions était impossible à n'importe quelle autre époque que celle-là.»

Une musique jouée par des musiciens snobs pour un public de riches ?

«Certains groupes ont appartenu à une contre-culture intello où le second degré (le *Little Red Record* de Matching Mole, en référence au *Petit Livre rouge* maoïste) et les références au dadaïsme, sans même parler des finesses ou gags liés à l'Angleterre, pèsent lourd. A défaut de comprendre les références, on peut faire semblant de les comprendre *(sourire)*. Dans les faits, la plupart des musiciens ont vécu une partie des années 70 aux crochets de leur compagne. Hugh Hopper *[bassiste et compositeur de Soft Machine,]* a été chauffeur de taxi avant de gagner sa vie à l'office de tourisme de Canterbury. Daevid Allen a conduit un taxi, en Australie. Robert Wyatt a même envisagé de prendre un boulot dans une usine, à la chaîne, compatible avec sa vie en fauteuil roulant. Sa compagne a refusé. Elle aurait dû le conduire là-bas et venir le chercher, ce qui n'était pas compatible avec son travail à elle.



Le panneau qui a inspiré le nom du groupe fondé en 1972, composé de Pip Pyle, Dave Stewart, Phil Miller et Richard Sinclair (de g. à dr.). Authentique et sans trucage.

«Ces difficultés s'expliquent en grande partie par leur intransigeance artistique. Ils baignaient dans un environnement où la prise de risque et les choses tordues pouvaient payer, le *Passion Play* du groupe progressif Jethro Tull [*1973, qui raconte les pérégrinations d'un mort refusant à la fois l'enfer et le paradis, jugés par lui caricaturaux et simplistes, ndlr*] avait été numéro 1 aux Etats-Unis, par exemple. Certains ont été mis en difficulté par leurs managers et maisons de disques.

«Virgin avait l'habitude de "croiser" les budgets, réinvestissant l'argent dû aux artistes dans l'album suivant, ce qui est désormais interdit. Disons que les artistes ont le droit de lire les contrats qu'ils signent. Sinon, la crise pétrolière de 1974 a été un tournant. La hausse du prix de l'essence a limité les possibilités de concert et augmenté le prix du vinyle. Et les maisons de disques ont rationalisé leur approche du marché.»

Une musique éthérée ?

«Mike Ratledge *[claviériste et âme de Soft Machine]* n'écoutait pas des musiciens rock mais Karlheinz Stockhausen *[compositeur allemand visionnaire, précurseur en matière d'électroacoustique]*, ou encore Cecil Taylor ou Tony Williams, parmi les premiers jazzmen à jouer aussi fort et saturé que Jimi Hendrix. Ratledge vient sans doute au rock pour les filles, mais aussi pour l'excitation qui y règne et l'énergie qui s'en dégage. Factuellement, Ratledge utilise un orgue Lowrey saturé avec une pédale de distorsion Shaftesbury Duo Fuzz : il en tire un son très violent avec des accords plaqués, à la limite de la dissonance.

«Concernant la voix de Richard Sinclair *[membre de Caravan et Hatfield and the North]*, la voix canterburienne par excellence, c'est vrai qu'elle est purement musicale, dégagée des mots qu'elle porte puisqu'elle ne duplique pas émotionnellement le texte qu'elle chante.»

Une musique qui ne parle de rien ?

«C'est vrai. Mais alors, elle a le défaut de ses qualités. Il y a une distance très anglaise, une réticence à être explicite. Dave Stewart *[de Egg, Hatfield and the North et National*

Health] jugeait durement Peter Hammill *[de Van Der Graaf Generator]* ou Peter Gabriel, de Genesis : pour Stewart, le fait qu'un chanteur soit ainsi mis en avant et occupe une position démiurgique ou prescriptrice (je pense ci, faites cela…) était impensable.

«Prenons l'une des grandes œuvres de Caravan, *Nine Feet Underground*, sur *In the Land of Grey and Pink* (1971). Elle se déploie sur vingt minutes. Une chanson de cinq minutes au début, une autre de cinq minutes à la fin et une longue partie instrumentale au milieu. La première chanson dit : "*Regarde, le jour se lève*", c'est une capture de l'instant. La seconde, à la fin : "*Il y a un endroit où je peux aller*", un cocon où le narrateur se ressource. Aucun rapport entre les deux, donc, sauf à imaginer un arc conceptuel - qui serait la partie instrumentale - les reliant. Pourquoi pas, mais alors, c'est sans eux : aucun musicien de cette école n'a jamais médité sa musique de manière aussi consciente, la logique étant d'élargir la palette et d'introduire des éléments de séduction (les chansons) dans une dominante instrumentale.»

Une musique… pataphysique ?

«En introduction de leur deuxième album en 1969, Soft Machine explique être "*l'orchestre officiel du collège de pataphysique*", mouvement artistique lié à l'absurde et à la contrainte. Mon contact au collège de pataphysique était troublé : aucune trace du diplôme de Soft Machine dans leurs archives. J'ai enquêté. Le groupe s'est vu remettre ce diplôme en novembre 1967 par un certain Simon Watson Taylor. Qui s'est fait virer dans la foulée, officiellement pour ne pas avoir déposé un copyright sur une traduction de Boris Vian. En extrapolant au plus près, il a pu utiliser un diplôme vierge dans le dos du collège et être exclu une fois ce forfait découvert. Robert Wyatt *[le batteur de Soft Machine]*, lui, s'est souvenu dans les Inrockuptibles avoir vu un vieux pataphysicien rendre visite au groupe après un concert : «*"Vous êtes le groupe le plus nul que j'aie jamais entendu. Vous êtes parfaits."*»

L'école de Canterbury par Aymeric Leroy
Editions Le Mot et le reste
732 pp., 33€

>> L'article sur le site de Libération

Previous article Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

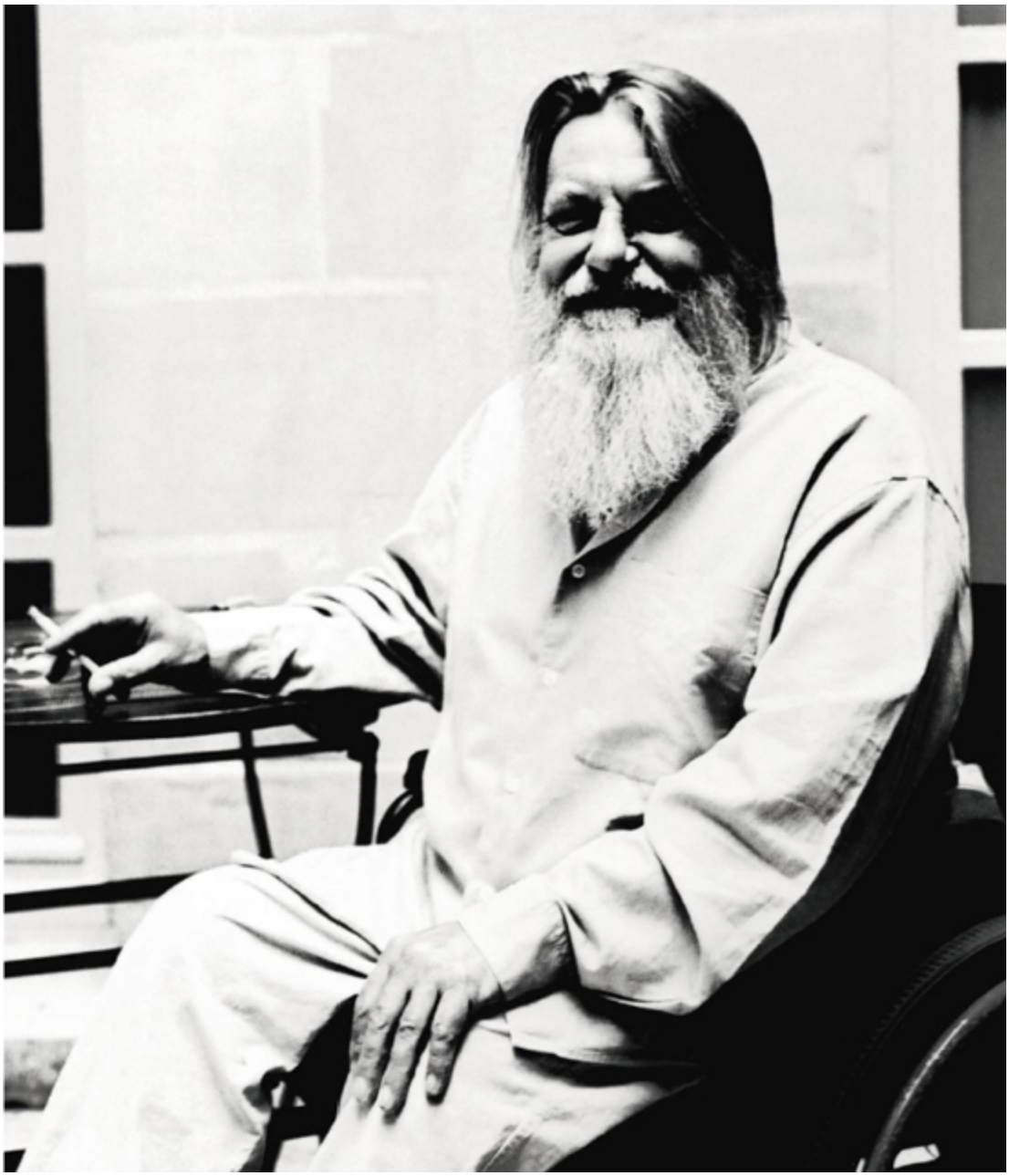
HOME

Robert Wyatt, 2003 - Rock & Folk - N° 592 - décembre 2016





Muriel Delepont
Robert Wyatt, 2003
"C'est l'aménité, la délicatesse, la grâce, la sympathie, la bienveillance, le talent. Une belle personne, un grand artiste...
Rock Bottom... *Thank you, sir Wyatt.*
Merci Rock&Folk."



> Zoom

Previous article

Next article

Back to the list

Chute et ascension de Robert Wyatt - Aide-mémoire - N° 77 - juillet - août - septembre 2016



Le 1er juin 1973 est définitivement la date de naissance d'un nouveau Robert Wyatt. Ce soir-là, Lady June donne une réception dans sa demeure. Lady June, c'est June Campbell Cramer, artiste peintre et égérie d'un monde bigarré composé d'artistes, vrais ou aspirants, une de ces figures qu'on rencontrait beaucoup à la fin des années 60 et au début des années 70. Lady June est aussi poète, elle intègre à ce titre le groupe franco-britannique Gong, et la fine fleur de l'école musicale dite de Canterbury la met en musique : Daevid Allen, Kevin Ayers, anciens du groupe Soft Machine, ou encore Brian Eno, électron libre du Rock des seventies.

Robert Wyatt est là ce soir. Lui aussi a quitté Soft Machine, lorsque la douce folie pataphysicienne qu'il avait initiée avait cédé la place à un jazz rock de plus en plus obscur, sous la houlette du claviériste Mike Ratledge. Wyatt boit. Il boit même trop. Batteur, chanteur, musicien complet avide de jazz (mais pas de jazz rock), il a formé un nouveau groupe, dont le nom est un jeu de mots qui s'adresse plus aux francophones qu'à ses compatriotes. Soft Machine (d'après un roman de William Burroughs) signifie « machine molle », il appelle son groupe Matching Mole, à la prononciation proche de la traduction en français, et qui signifie grosso modo « la taupe qui est à la hauteur ».

Wyatt boit trop ce soir-là. Et il tombe du quatrième étage. Il perdra définitivement l'usage de ses jambes. Dur, pour un batteur. Quelques mois plus tard, il apparaît comme invité sur le premier album du groupe Hatfield & The North où il chante un morceau. La pochette intérieure le montre en chaise roulante pour la première fois. Il assume, ce qui n'est pas le cas de la BBC, à travers son émission à succès *Top Of The Pops*, qui estime non-productif de montrer un chanteur « handicapé » dans une émission « pour jeunes ». En soi, Robert Wyatt à *Top Of The Pops* relève du surréalisme, puisque ce programme ne concernait que les artistes figurant au hit parade des meilleures ventes. Or, pour la seule fois de sa vie, c'était le cas pour Wyatt qui, en gag, avait repris à sa façon un tube un peu guimauve des années 60, *I'm A Believer*. Contre toute attente, le 45 tours entre dans les « charts »


AIDE-mémoire

Editorial

Extrême droite en Europe : radicalisme feutré et langage codé

Attentats de Bruxelles, que dit et propose l'extrême droite ?

(seulement n°29, mais tout de même présent).

Beaucoup de groupes mimaient pour *Top Of The Pops*, mais Wyatt avait amené des amis musiciens qui jouèrent « en vrai », notamment son producteur et batteur occasionnel, Nick Mason, de rien moins que Pink Floyd. Comme Wyatt avait refusé de chanter dans un fauteuil « normal » en envoyant au présentateur indélicat le mot de quatre lettres (qui n'est pas « L.O.V.E. »), les représailles furent immédiates : la BBC ne diffusa pas la chanson. Représailles aux représailles, la semaine suivante, l'alors très influent *New Musical Express* montra en couverture tous les musiciens impliqués dans la chanson en chaise roulante, ridiculisant la station de télévision.

Ce fut le début d'un combat protéiforme pour Robert Wyatt. Combat personnel d'abord : il abandonne l'alcool et désavouera, de façon excessive selon moi, la plupart de ses disques d'avant sa chute. Combat politique ensuite : il se disait déjà ancré à gauche, mais sans vraiment de substance. C'est le jazz noir contemporain, très revendicatif avec des artistes comme Miles Davis ou Archie Shepp, qui le formera. Combat musical enfin : il refuse désormais toutes les étiquettes et propose la musique la plus libre et la plus personnelle possible, laquelle reste étrangement et heureusement très accessible à toute personne honnête et ouverte d'esprit. Son premier opus majeur, c'est l'excellent album *Rock Bottom* (sorti juste avant le fameux 45 tours cité plus haut) qui ne ressemble à rien de connu, et est pourtant fascinant et captivant. Alfreda Benge, qui a épousé Robert après l'accident, en a dessiné la pochette - ce qu'elle fera encore régulièrement par la suite. Parmi les musiciens, l'artiste a fédéré aussi bien des stars comme Mike Oldfield dont le tout récent *Tubular Bells* vient de marquer durablement les esprits, que des jazzmen comme Gary Windo ou Mongezi Feza, l'ancien Soft Machine Hugh Hopper, l'ancien Matching Mole Richard Sinclair ou des joyeux iconoclastes avant-gardistes comme Fred Frith ou le délirant Ivor Cutler. *Rock Bottom* sera la première pierre du Wyatt nouveau.



Un album suivra en 1975 : *Ruth Is Stranger Than Richard*, sorte de jeu de mots sur « *truth is stranger than fiction* » (la vérité est plus étrange que la fiction). Wyatt le divise en deux faces bien distinctes, l'une prolongeant peu ou prou l'ambiance de Rock Bottom, la seconde proposant des reprises, entre autres du Jazz le plus engagé socialement du moment à

travers *Song For Che* du contrebassiste activiste Charlie Haden.

Mais Wyatt sort son album le plus ouvertement politique en 1982, en plein thatchérisme, *Nothing Can Stop Us* (« Rien ne peut nous arrêter »). Il s'agit d'un assemblage curieux mais cohérent de chansons venant de tous les horizons possibles. La cohésion vient de cette voix étrange, presque non-humaine, imposant à la fois une présence forte et un détachement quasi abstrait. Il interprète quelques classiques du chant de lutte, comme *Guantanamera* ou le *Strange Fruit* créé par Billie Holiday dans l'Amérique de la dépression et des exactions du Ku Klux Klan. Plus étrange, cette reprise distanciée du morceau de Chic, groupe disco alors fort à la mode : *At Last I Am Free* (« Enfin, je suis libre »). C'est que Wyatt ne dénigre en rien les chansons en vogue si elles sont de qualité, mais surtout il a mis l'accent sur le texte de Chic, presque existentiel (« Enfin je suis libre, mais je vois à peine devant moi ») plutôt que sur la musique. Mentionnons encore la reprise du titre contemporain d'Elvis Costello, *Shipbuilding* (construction navale), réquisitoire contre la guerre des Malouines promue par Margaret Thatcher. Et aussi cette provocation : *Stalin Wasn't Stallin'* (« Staline n'hésitait pas »), chanson de propagande de la Seconde Guerre mondiale interprétée à l'époque par le Golden Gate Quartet et « archivée » dès le début de la Guerre froide. La version de Wyatt verse dans le situationnisme : il garde le texte intact mais lui offre un fond musical à la Spike Jones, avec bruitages et effets de studio.

Wyatt lui-même ne propose qu'une seule de ses compositions, mais particulièrement parlante : *Born Again Cretin*, encore un jeu de mots, cette fois sur le phénomène des « re-nés » chrétiens, les *Born Again* Christians, soit des convertis récents souvent plus zélés et obscurantistes que les croyants de longue date.

Les finances de notre artiste n'ont jamais été florissantes et il enregistrera peu pendant quinze ans, et quand ce sera le cas, il le fera « à domicile ». Reconnu néanmoins par ses pairs, il reviendra pleinement en 1997 avec l'album *Shleep*, mot inventé à partir de « *sleep* » (« sommeil ») et « *sheep* » (« mouton »). Il bénéficiera du concours de certains amis : Brian Eno, Phil Manzanera, mais aussi notre compatriote guitariste de jazz, Philip Catherine, avec qui il reprend son Nairam sous le titre *Maryan* (quasi anagramme) en y ajoutant des paroles. Un invité plus surprenant : Paul Weller, ex-Jam et ex-Style Concil.

Suivent dans les premières années de notre siècle *Cuckooland* et *Comicopera*, deux disques remarquables. L'instrumentation, généralement « *sparse* » (la traduction française, « clairsemé », ne rend pas justice à la finesse réalisée par Wyatt), change à chaque morceau.

Il engage beaucoup de femmes : Annie Whitehead au trombone, sa propre épouse, Alfreda Benge, participe aux compositions, Seaming To chante et joue de la clarinette, Monica Vasconcelos participe aussi aux voix, et il reprend du Anja Garbarek. Il connaît le français et chante volontiers en espagnol, notamment sur du Garcia Lorca. Comme on le voit, s'il ne fait plus de disques ouvertement politiques, ses choix musicaux correspondent à ses convictions.

Quelques disques marquants :

- Rock Bottom (1974)
- Nothing Can Stop Us (1982)
- Shleep (1997)
- Cuckooland (2003)
- Comicopera (2007)

Les curieux pourront l'entendre comme invité sur de nombreux disques d'autres artistes. La liste est longue. Épinglons juste Carla Bley (*Escalator Over The Hill*), Kevin Ayers (*Whatevershebringswesing*), Anja Garbarek (*Smiling & Waving*), Björk (*Medulla*) ou David Gilmour (*On An Island*)

Il vient de connaître une revanche sur la goujaterie de *Top Of The Pops* : son interprétation censurée de *I'm A Believer* est maintenant sur Youtube, comme l'est celle, en anglais, de L'Internationale qui n'avait pas pu paraître en disque. *No pasaran* !

Previous article

Next article

Back to the list

Soft Machine, machine molle sous tension - Télérama.fr - 28 mai 2016

Télérama

Soft Machine, machine molle sous tension

Laurent Rigoulet

En 1970, Soft Machine, grand rival du Pink Floyd de l'ère Syd Barrett sur la scène londonienne déjantée, aborde un tournant décisif. Le pianiste Mike Ratledge veut s'ouvrir les nouvelles terres du jazz-rock. Robert Wyatt déteste la fusion. Ça donne de grands disques de rupture. Joliment réédités.

Quand on pense à Soft Machine, les images défilent vite. Probablement les mêmes chez tous ceux qui se sont penchés sur leur cas. Londres période psychédélique. Londres sous acide. Londres complètements déjanté. Les soirées UFO (Unlimited Freak Out à la Roundhouse). Robert Wyatt torse nu à la batterie devant un parterre de hippies et de mannequins. Des idées dingues ou farfelues. Une moto qui fend le public, de l'acide sur la peau de la batterie et Wyatt cognant ses fûts avec la conviction qu'ils vont exploser. Kevin Ayers en Pierrot Lunaire. Daevid Allen toujours en quête d'une nouvelle expérience comme la « Dream Machine » que Bill Burroughs lui a fait découvrir à Paris. « *Une ampoule derrière un carton, lequel tourne à la vitesse d'un 78 tours avec des perforations qui diffusent des lumières branchées sur le rythme de votre cerveau.*»

Soft Machine est un groupe dada qui s'éclate, tendu vers l'improvisation et l'hallucination collective. Un groupe pop surréaliste, des musiciens intellos aux neurones fondus, plus dingues encore que ceux du Pink Floyd, leurs rivaux de l'époque, une bandes de rêveurs, débarquant de Canterbury, la ville chimérique dans l'imaginaire du rock anglais.

L'histoire se complique vite. La composition de Soft Machine a toujours été aussi changeante que le ciel de Wimbledon (au point que l'on trouve sur Wikipédia leur arbre généalogique à peu près incompréhensible), et le pilier du groupe, la star de l'ombre, c'est Mike Ratledge dont on parle moins souvent. Sur les photos de l'époque, il est à tomber. Manteau de cuir, lunettes noires, cheveux longs, frange bien droite, mine fermée. On dirait qu'il sort d'un polar avec Michel Caine. L'école de Canterbury, c'est lui.

Quand Robert Wyatt l'a rencontré dans son lycée, Ratledge était « prefect », un de ces élèves élus pour veiller à la discipline et qui ne perdent pas une occasion d'abuser de leur autorité (cf If de Lindsay Anderson). La première conversation entre les deux lycéens a été brève, règlement oblige : « *J'ai entendu dire que tu avais un disque de Cecil Taylor. Tu peux me le prêter ?* », a demandé Ratledge. Plus un ordre qu'une question. Robert Wyatt s'est senti flatté et en a profité pour écouter en boucle *Cecil Taylor at Newport*, concentré de radicalisme jazz. Les rapports entre les deux hommes se sont plus ou moins renversés par la suite mais la discussion a toujours été riche (et tendue.)

Elle n'est jamais aussi intense que sur le troisième et quatrième album de Soft Machine, disques de rupture dans tous les sens du terme. A l'approche des années 70, le groupe se remet à peine d'un longue tournée américaine en compagnie de Jimi Hendrix. La consommation de drogues et les expériences musicales ont été particulièrement intenses. Kevin Ayers s'est mis la tête à l'envers et s'en va à Ibiza. Il se sent trop frivole, trop léger musicalement pour continuer le chemin avec Wyatt et Ratledge qu'il pense « ennuyer ».

Les deux super-egos se retrouvent quasi seuls aux commandes (avec le bassiste Hugh Hopper qui a quand même plus que son mot à dire et signe sur l'album l'impressionnant *Facelift*). La bataille est telle, à l'intérieur du groupe, que Robert Wyatt se retrouve à peu près seul pour enregistrer *Moon in june*, qui restera un sommet de sa carrière, vingt minutes d'envolées et de bifurcations mélodiques (les quatre morceaux de l'album occupent chacun une face du double album).



En studio, le groupe cherche à dialoguer mais les positions sont tranchées. Elles donnent une lecture passionnante d'un courant qui va marquer les années suivantes : le jazz-rock. Mike Ratledge a des idées bien arrêtées sur la question. Il affiche son mépris pour le rock et la pop et veut ouvrir les horizons de Soft Machine (un nom de groupe qu'il a trouvé lui-même en référence au roman de Burroughs). Il est très critique pour ses pairs même ceux qui peuvent sembler les plus audacieux. « *Les Doors*, dit-il en 1969, *multiplient les signes de l'avant-gardisme, mais c'est tout. Jim Morrison est un iconoclaste qui ne fait rien avancer !* » Janis Joplin et son Big Brother ? « *Leurs disques sont trop sages !* » Il dénonce la « tyrannie du blues » qui domine le rock américain.

Lui parle plus facilement de Stravinsky que de John Lee Hooker et entend tout révolutionner en insufflant au rock les audaces du free jazz, ce qu'il fait sur *Out-Bloody-Rageous* vingt minutes sans concession. « *Faire cohabiter jazz et pop est difficile*, dit-il. *Il y*

a deux genres d'approche, les groupes de jazz qui font de la pop et pensent qu'il suffit de simplifier leur structure musicale pour accrocher l'énergie de cette musique ; et les groupes pop qui font vaguement du jazz. Tous y perdent leur âme. Mais les musiciens rock qui s'ouvrent au jazz en gardant l'excitation et le noyau dur de leur son peuvent faire des choses fantastiques. Le meilleur exemple, c'est Frank Zappa. »

Robert Wyatt n'y croit pas. Il offre à Soft Machine toute la puissance de sa technique, mais pendant l'enregistrement du troisième album, au printemps 1970, s'oppose fermement à la direction défendue par les autres : « *J'étais pourtant un fan de jazz au lycée et j'adorais la façon dont cette musique évoluait*, raconte-t-il dans sa biographie. *Mais je ne croyais pas à la fusion. Pour moi, le jazz-rock prend le pire de chaque musique. Les rythmes rock sont joués de manière affectée et précieuse avec des solos beaucoup trop compliqués. Je rêvais plutôt de la fluidité des rythmiques jazz associée à la simplicité des musiques populaires.* » Il ne tardera pas à claquer la porte, mais les échanges donnent deux albums – *Third* and *Fourth* – sous tension. Et quelques sommets de friction qui montrent que la conciliation n'est pas toujours la meilleure solution.

Previous article

Next article

Back to the list

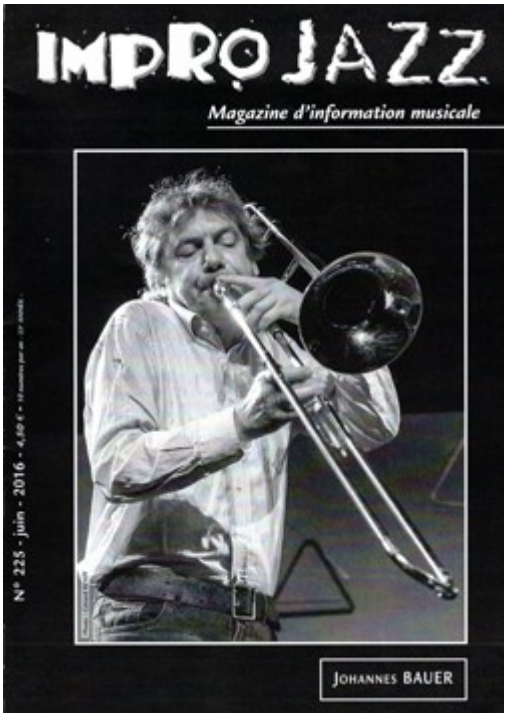
ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Aymeric Leroy - L'école de Canterbury - Improjazz - N° 225 - juin 2016

Aymeric Leroy - L'ECOLE DE CANTERBURY



Un livre, ou plutôt une bible, comme certains aiment déjà l'appeler. Si vous voulez tout savoir sur ce mouvement musical britannique né dans cette petite cité du Kent, dans l'extrémité sud-est de l'Angleterre, sur la rivière Stour, à 86,4 km de Londres, deux adresses possibles : celle des éditions Le Mot et le Reste, ou celle de son auteur, un passionné du nom d'Aymeric Leroy...

IMPROJAZZ : *Quand et pourquoi as-tu eu l'idée de ce livre ?"*

Aymeric LEROY (AL) : L'idée de faire un livre sur ce sujet est née début 1999, et je pense qu'elle s'est imposée davantage par l'accumulation de matière, tant dans le cadre de mon site Calyx, né en 1996, que dans celui de la revue Big Bang depuis 1993. Envisager de passer de l'exercice de la chronique à un livre me paraît avec le recul présomptueux, mais par naïveté plus que par prétention, j'imaginais qu'une fois réunie la matière, le livre naîtrait de lui-même, un peu comme par magie. Evidemment, il n'en a rien été. Pendant deux ou trois ans, j'ai mené des recherches en bibliothèques, épluchant la presse musicale française et étrangère, et interviewé pas mal de gens. J'ai ainsi pu compenser le manque d'informations sur certains groupes ou certaines périodes et me trouver en position de les aborder avec le niveau de détail qui me semblerait justifié pour chaque, sans tenir compte d'une hiérarchie basée sur la notoriété ou le succès. En 2003, afin d'obtenir une subvention du Centre national du livre, j'ai finalisé un chapitre et une proposition de sommaire, mais en réalité la structure a considérablement évolué par la suite. L'idée d'une division par dates à la manière d'un agenda ne s'est imposée qu'assez tardivement. Au départ, je pensais proposer des chapitres traitant chacun d'un groupe, ou d'une période d'un groupe, mais ça ne fonctionnait pas, et je suis heureux d'avoir trouvé cette solution qui me semble bien meilleure.

IMPROJAZZ : *Tu tentes de justifier au début de ce livre l'appellation "Ecole de Canterbury". Il est vrai que ce terme s'est vite invité lorsqu'on parle de Soft Machine ou Caravan, mais pourquoi, à ton avis, fallait-il faire admettre cette notion une fois pour toute*

?

AL : Je ne veux pas donner une importance excessive à ce qui reste un exercice de style obligé pour justifier l'existence d'un tel ouvrage et son intitulé. Définir le style Canterbury n'est pas en soi un enjeu de qualité artistique, mais simplement la localisation d'un centre de gravité stylistique, qui explique par exemple que je parle davantage de Hatfield and the North que de Gong, alors que ce dernier mériterait assurément à lui seul un ouvrage.

Pour autant, cet exercice de style ne me semble pas totalement futile, dans la mesure où il permet tout de même d'expliquer ce que cette musique a pu avoir d'original, de novateur et d'unique dans le paysage musical de son temps. Avec évidemment une préférence personnelle mais sans exclusive. Je suis conscient que les musiques qui me plaisent ne sont pas forcément celles qui présentent la plus forte résonance avec leur époque, et inversement. Il ne s'agit donc pas pour moi de dire qu'il est injuste que ce style-là n'ait pas connu un plus grand succès public, critique ou commercial.

La définition que je propose - mélange d'éléments de fond (une couleur jazzy, un goût pour les métriques impaires et changeantes, des textes absurdes ou auto-référentiels) et de forme (l'orgue saturé, la discrétion ou l'absence des guitares, une façon de chanter anti-théâtrale) - ne revendique pas d'être une vérité révélée. Pour autant elle n'est pas complètement subjective. Elle est, je crois, nourrie de tout ce que j'ai pu lire ou entendre à son sujet, tant des musiciens que des journalistes ou de simples auditeurs. Je doute que les premiers s'y reconnaîtront forcément, mais j'espère l'assentiment des derniers. C'est après tout la conscience populaire qui a le dernier mot pour légitimer telle ou telle appellation comme désignant un courant artistique. Dans une certaine mesure, je ne fais qu'entériner, en le théorisant de façon plus approfondie, ce que la postérité a d'ores et déjà retenu de cette musique.



L'auteur et Robert Wyatt

IMPROJAZZ : *Il a fallu nécessairement la collaboration des musiciens pour retrouver tous ces détails, notamment pour Soft Machine, avec ces diverses versions des mêmes morceaux. De quelle manière cela s'est-il passé avec des gens comme Hugh Hopper, Richard Sinclair ou Robert Wyatt ?*

AL : Tous se sont montrés très coopératifs, mais avec évidemment dans le cas de Robert Wyatt sa réticence bien connue à aborder la période Soft Machine. Lors de mon principal entretien avec lui, en 2001, j'ai dû user de stratégies détournées pour lui soutirer quelques phrases, sans grand succès. Il s'est montré beaucoup plus expansif sur *Rock Bottom*. Plus récemment, en l'interviewant pour le livret de 68, je l'ai trouvé plus serein et disert. Hugh Hopper, je l'ai interviewé en face à face mais j'ai aussi beaucoup correspondu avec lui par mail quand c'est devenu possible, et il a fait preuve d'une grande disponibilité, tout comme Pip Pyle ou Dave Stewart notamment. Richard Sinclair, je l'ai souvent croisé et échangé de manière informelle. En dehors d'une interview commune avec Phil Miller (et Pip Pyle nous a rejoints sur la fin) au festival Baja Prog au Mexique en 2006, j'ai beaucoup puisé dans d'autres entretiens, ce que j'ai été aussi obligé de faire avec Mike Ratledge, qui était le

porte-parole de Soft Machine dans les années 70, mais ne s'est guère montré désireux de s'épancher lorsqu'il nous est arrivé de nous croiser.

Pour ce qui concerne les détails factuels, les musiciens ne sont pas toujours les meilleures sources. Pas d'autre solution que de jouer les rats de bibliothèques et recouper les témoignages. Avec parfois la divine surprise de tomber sur telle ou telle personne ayant tenu et conservé des carnets. On n'est parfois pas très loin d'un travail d'investigation policière !

IMPROJAZZ : *Le livre est préfacé par Jonathan Coe, un auteur très proche de ces musiciens (on pense bien sur à son livre The Rotters' Club paru en 2001). Comment es-tu rentré en contact avec lui ?*


Wilde Flowers leaping, 1966.

AL : J'avais déjà lu *Testament à l'Anglaise* quand est paru *Bienvenue au club* [le titre français] en 2001. J'ai découvert sa passion pour la scène de Canterbury dans ce livre. En 2002, il est venu à Paris pour un petit concert promotionnel autour du CD (*9th & 13th*) qu'il avait sorti chez Tricatel. On m'a présenté à lui après le concert et il s'est avéré qu'il connaissait mon site *Calyx*, et pensait même le mentionner dans la suite (*The Full Circle*), ce qu'il n'a finalement pas fait. Par la suite, nous nous sommes souvent croisés, notamment lors de concerts de reformation d'Hatfield, à Londres ou Canterbury, tout en correspondant de temps en temps. Lorsqu'il est venu à Paris pour présenter *Expo 58*, il m'a de lui-même proposé de signer un avant-propos, ce que j'ai accepté avec plaisir, avant tout parce qu'il était totalement légitime, ayant vu ces groupes à une époque où j'étais bien trop jeune pour m'y intéresser, et connaissant très bien les disques et, dans certains cas, les musiciens eux-mêmes, mais aussi parce que sa notoriété d'écrivain pouvait attirer sur mon livre l'attention d'un public ignorant tout de cette musique.

IMPROJAZZ : *Pourquoi avoir parlé de Soft Machine jusqu'au bout du bout ? Idem pour Gong (sans Daevid Allen)...*

AL : : II y a deux projets parallèles dans ce livre: le premier, qui me tient le plus à cœur, était d'explorer le cœur de ce que je ressens comme l'essence du style Canterbury, que je situe quelque part entre le *Volume Two* de Soft Machine et Hatfield and the North; le second était de prendre en compte les attentes légitimes des lecteurs d'un livre ainsi intitulé, et donc aborder aussi les groupes ou les périodes pas forcément les plus "canterburiennes" des formations les plus emblématiques. Dans le cas de Gong, il y a du reste un paradoxe, car la période la plus "canterburienne" du groupe est sans doute celle qui a immédiatement suivi le départ de Daevid Allen, dominée par Steve Hillage qui venait de publier *Fish Rising*... Pour ce qui concerne Soft Machine, je l'avoue, je suis allé bien au-delà de la phase "canterburienne" de leur évolution musicale, alors que j'ai abandonné en cours de route certains musiciens dans leurs parcours solo. Ça se discute. Disons que c'est le privilège du nom.


Soft Machine 1967


Caravan, 1969

IMPROJAZZ : *Tu décris très bien pour chaque groupe l'intérêt qu'il a représenté (ou non) dans une certaine esthétique musicale qui a marqué bon nombre d'entre nous dans ces années fertiles que furent la fin des années 60 et les années 70. Que penses-tu de l'influence que ces musiciens d'une banlieue normale d'une Angleterre en totale révolution ont pu avoir sur la culture musicale européenne ?*

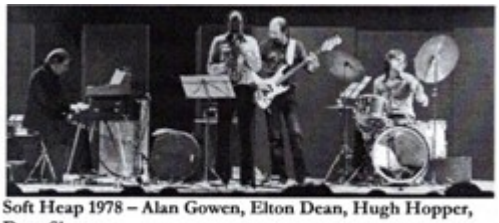
AL : Des gens comme Pierre Lattes ou Jean-Pierre Lentin, tous deux disparus aujourd'hui hélas, avaient là-dessus des pistes de réflexion intéressantes à proposer, en tout cas pour ce qui concerne l'affection particulière de la France pour cette musique. Au-delà d'une attirance générale pour la pop anglo-saxonne, et britannique en particulier, il y avait dans la scène de Canterbury des spécificités qui plaisaient aux Français : un côté intello, pointu, contrebalancé par un goût pour l'absurde et l'humour. Dans le sens inverse, ces musiciens étaient eux-mêmes moins tournés vers l'Amérique que leurs contemporains, et donc réceptifs à des inventions françaises comme la Pataphysique. Il y a évidemment une part d'involontaire, aussi, dans tout ça. Robert Wyatt raconte souvent que ses reprises parfois "décalées" sont au départ des tentatives d'imitation fidèle des originaux, mais que sa personnalité musicale s'impose malgré lui. L'imitation est donc ratée, mais c'est précisément ça qui en fait une réussite. Je vois quelque chose d'assez similaire dans la scène de Canterbury en général : une réappropriation de musiques venues de l'étranger, des Etats-Unis en premier lieu, mais transfigurée par un ADN britannique dont ces musiciens ne pouvaient pas se débarrasser. Wyatt souligne à ce propos le rôle de Kevin Ayers qui assumait son accent anglais sans essayer de singer les Américains, mais Ayers lui-même m'a expliqué qu'il n'avait pas le choix, qu'il était incapable de prendre un autre accent que le sien, ce qui d'ailleurs le faisait enrager !


National Health 1981

IMPROJAZZ : *Quelle est ta position personnelle par rapport à ce mouvement ? Ce qui est le plus étonnant est que ce soit un Français qui ait décrit avec minutie cette aventure typiquement british...*

AL : Je suis conscient du paradoxe, y compris générationnel. Ma rencontre avec cette musique était improbable, et le fait que je m'y sois investi à ce point encore plus. Peut-être suis-je la preuve qu'il y a décidément une affinité très profonde entre cette musique et la France. Difficile à dire. Dans mon cas personnel, c'est l'exploration des musiques de cette période, qui m'ont tout de suite attiré à une époque (le milieu des années 80) où ce qu'on entendait sur les ondes était assez épouvantable, qui m'a mené plutôt vers l'Angleterre que les Etats-Unis, et au sein de la scène britannique, disons "progressive" en général, vers ses nuances plus "jazzy", en l'occurrence l'école de Canterbury. Mais c'était moins en raison de la connotation jazz en elle-même que par le fait que l'éventail de styles me paraissait plus complet : dans le Canterbury, on a à la fois tout ce qui m'intéresse dans le progressif, sans le côté conceptuel un tantinet pesant et le kitsch des resucées classiques, et cette sophistication jazz, dans le fond (richesse harmonique, improvisation) comme la forme (utilisation des vents et cuivres). C'est une excellente synthèse de tout ce qui m'intéresse en musique.


Hatfield & the North Big Band

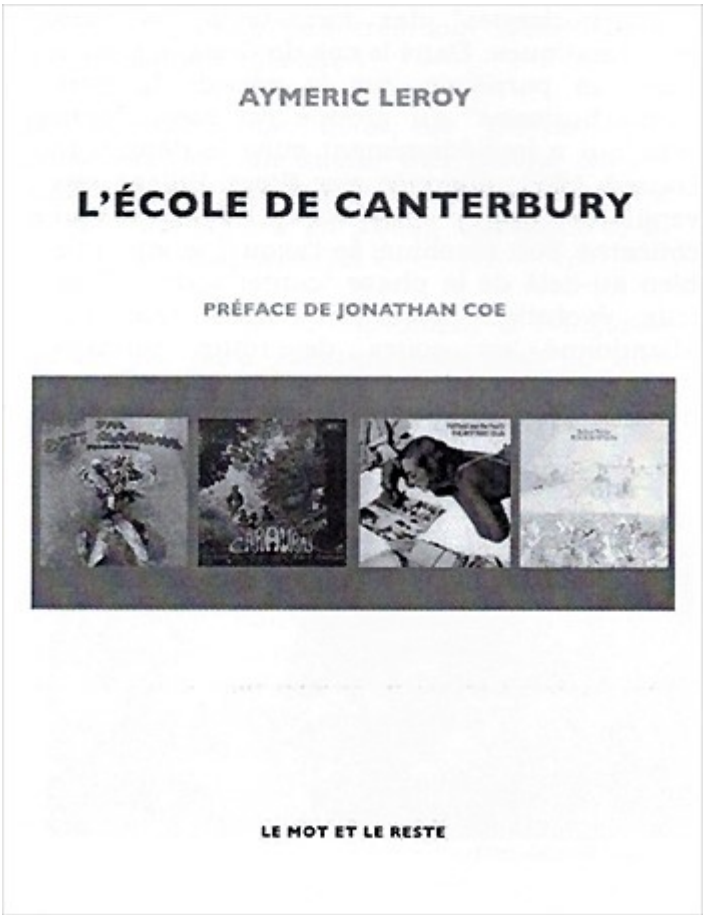

Soft Heap 1978 – Alan Gowen, Elton Dean, Hugh Hopper, Dave Sheen

IMPROJAZZ : *Que penses-tu des réactions (plutôt enthousiastes) sur internet, réactions majoritairement britanniques ?*

AL : Pour l'instant, un mois seulement après la parution, les réactions sont encore

partielles - il faut le temps d'en venir à bout, de ce pavé ! - et informelles, recueillies notamment lors des quelques signatures que j'ai faites. Pour les vraies chroniques, il faudra attendre un peu ! Mais, à moins que les déçus ne tiennent à ménager ma susceptibilité, les retours sont très enthousiastes. Je crois que le livre a des qualités objectives, qui tiennent à la quantité d'informations délivrées et à l'intérêt de l'histoire racontée et des musiques évoquées. Mon apport personnel, critique et littéraire, est moins omniprésent que dans les livres précédents, et j'espère donc que même ceux qui ne partagent pas mes préférences ou n'aiment pas mes analyses trouveront matière à se contenter - je laisse beaucoup la parole aux protagonistes eux-mêmes, et aussi à mes confrères critiques de l'époque. Mon objectif est simple, c'est le même que pour mes autres livres, et j'espère l'avoir rempli : enrichir l'écoute des disques, qui reste l'essentiel, en révélant les coulisses et le contexte dans lequel ils ont été créés. Le meilleur compliment qu'on puisse me faire, et je l'entends souvent du reste, c'est que mon livre donne envie de réécouter les disques et d'en découvrir d'autres qu'on avait ratés.

Propos recueillis par Philippe RENAUD



Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Beautiful Caniveau - Article 11 - Samedi 7 novembre 2015



BEAUTIFUL CANIVEAU

Où il est question de Robert Wyatt, de lapins morts, de techniques d'envol, des mystères de la pop et de quelques autres considérations existentielles suscitées par l'écoute amoureuse du grand et barge barde anglais.

Première banderille, ce monologue fou, récité d'une voix badine de promeneur étonné :

« Oh, regardez, un lapin mort... Tout écrasé... Complètement écrasé... Oh, il y en a un autre... Et il y a quelque chose dans le caniveau... Oh c'est... Une de ces boîtes en... Hum, polystyrène... Ça ressemble aux... Emballages de nourriture à emporter... Et il y a des frites dedans... Je n'ai pas vraiment envie de finir ces frites... Ce n'est pas banal. 1 »

Comme prologue à un morceau cristallin, parangon d'alchimie pop, on a connu plus vendeur. Moins taré. T'as pas forcément envie d'entendre parler de lapins aplatis quand tu te prélasses musicalement en quête de sonorités apaisantes. Tu viserais plutôt des trucs parlant de couchers de soleil, d'amour à la plage – *ahou, cha cha cha* – ou d'arcs-en-ciel virevoltants. Combien de fois les Beatles ont-ils mobilisé le thème des lapins écrasés dans leurs ballades ? Je te le donne en mille : zéro fois. N'est pas Baudelaire qui veut.

Mais Robert Wyatt peut tout se permettre. C'est le roi. Un croisement entre Robert Desnos et Georges Harrison, orfèvre azimuté décollant vers le ciel aux commandes de ce fauteuil roulant auquel il est condamné depuis une sombre soirée de juin 1973, laquelle le vit basculer d'une fenêtre au quatrième étage vers le plancher des vaches.

LSD, alcool, dépression, tout a été dit sur ce saut de l'ange sans filet, et au vrai on s'en

tamponne. C'était peu après l'époque Soft Machine, celle où il malmenait sa batterie comme on polit un galet et où déjà il avait la voix la plus triste du monde. Privé de jambes suite à l'accident, Monsieur Wyatt apprit alors à voler sur son lit d'hôpital en composant *Rock Bottom*, album tutoyant la stratosphère qu'on ne résume pas d'un simple adjectif – merveilleux, fantastique, génial – parce que ce serait blasphème. Empruntons plutôt ces paroles de « Sea song », qu'un jour j'aimerais lui gribouiller sur une carte postale envoyée depuis une île déserte aux eaux tourmentées, en guise de reconnaissance de dette : « *Ta folie s'accorde joliment à la mienne. […] Nous ne sommes pas seuls* .2 »

Bref. Revenons à nos lapins. Le préambule en question est tiré de « A beautiful place », morceau beaucoup plus tardif, présent sur l'album *Comicopera* (2007). Un titre sobre, à l'instrumentation dépouillée – deux guitares folk, une contrebasse, une voix, quelques claquements de doigts –, qui tutoie les cimes de la perfection mélodique 3. Comme une évidence. Il chante et l'univers s'ouvre en deux.

Il est toujours difficile de comprendre ce qui déclenche dans un cerveau l'emballement neuronal poussant à remettre encore et toujours une chanson sur le sillon, à l'écouter tant de fois qu'inéluctablement on finira par s'en lasser. Une consolation : dans ce cas précis, ce jour est lointain. En attendant, je m'interroge : pourquoi ce morceau ? Qu'est-ce qui s'accorde si parfaitement à ma propre folie ? L'intonation de sa voix ? La structure mélodique ? Les paroles ? Le sublime dépouillement ? *No lo se*.

Après tout, c'est une chanson d'apparence très simple. Jusqu'aux paroles qui une fois le préambule surréaliste évacué, se font d'abord presque banales, conformes aux canons pop. « *Cela fait des heures que je marche / Une pause serait bienvenue / J'observe les environs / Aucun endroit où se poser* 4. » *On the road*, un thème tout ce qu'il y a de plus classique.

Puis sans prévenir débarque l'étrange. Ou plutôt le non-formaté pop. « *Il y a un magasin / Qui vend des costumes pour hommes chics / Et un peu plus loin / Un ou deux agents immobiliers / Et un panneau 'vente à emporter' / Posé sur une porte poussiéreuse / Des clichés éclatants de nourriture / Légèrement passée au micro-ondes* 5 ».

Allons bon. C'est gris. Méchamment gris. Wyatt décrit un environnement urbain d'une notable morosité. Des snacks et des magasins fatigués. Le genre que tu croises au Kremlin-Bicêtre un après-midi de semaine. Ou à Melun, te dirait Pete. Même « *l'église méthodiste* » évoquée un peu plus loin, avec son « *côté sinistre* », ne convoque pas vraiment de décor rieur.

Comme de juste, le morceau se conclut sur un constat désabusé, que je ne te fais pas l'affront de traduire : « *It's a beautiful day / But not here* ». Oui, ça n'incite pas exactement à la transcendance.

Alors quoi ? Quelle particularité brandir pour démêler le mystère du magnétisme ?

Eh bien aucune en particulier, en fait. Et c'est peut-être là toute la beauté du constat. Contrairement à des morceaux cultes et virtuoses de Wyatt comme « Sea Song » précédemment cité, ou bien ce « Shipbuilding » qui tirait à boulets rouges 6 et éclatants sur la toute fraîche guerre des Malouines, il est quasiment impossible de situer précisément le point d'attraction de « Beautiful Peace ».

« *J'aime la pop à mort* », a un jour déclaré Monsieur Wyatt. Ce n'était pas des paroles en l'air. Mais ce n'était pas non plus à lire de manière littérale. Selon moi, le message peut se lire ainsi : *j'ai beau avoir trempé dans le rock expérimental et le jazz d'avant-garde, je sais bien qu'au fond il n'y a qu'une vérité, qu'une grille de lecture, celle que te renvoie ton âme quand tu touches du doigt le mystère sacré de la Sainte Mélodie et que l'espace d'un morceau tu es immortel*. J'extrapole à fond les ballons, évidemment, mais j'y crois aussi un peu. Car c'est bien là l'essence de la pop si tu l'envisages non pas comme une récréation ensoleillée sauce MTV merdique, mais comme art ultime de condensation des sentiments les plus élevés.

Il y a dans la légèreté maîtrisée une dimension qui touche à l'immortel, transcende la triste vanité de ce monde abonné au gris. Les Beach Boys, les Beatles, les Kinks, Lennon solo, tous les monstres sacrés de la pop l'ont été parce qu'ils insufflaient une magie presque paranormale dans des paroles aussi sucrées et niaises que « *I want to hold your hand* ». Je t'apprends rien, je sais, j'enfile même les perles à vitesse grand V. Reste que ce lieu-commun – le mystère du frisson qui te saute au cou en babillant comme un bébé panda sous kétamine et que la seule raison ne saurait expliquer – ne sera jamais intégralement percé. Et c'est tant mieux.

C'est sans doute après ça que courent tous les fondus de musique. Cette sensation d'avoir trouvé une maison idéale alors même qu'elle est tout à fait brinquebalante et plus sobre qu'un terrier de renard. De se sentir chez soi sans raison, assis comme un con sur ta chaise de bureau grinçante, simplement parce que tes oreilles battent la mesure.

Lémi

---

1 *Oh look, there's a dead rabbit,… all flat,… completely flat... Oh there's another one… What's in the gutter... oh it's a… one of those polystyrene… um boxes… that's all… take away... there's chips in there… didn't really want to finish the chips… that's unusual…*

2 *You're madness fits in nicely with my own ... / We're not alone.*

3 A noter : Brian Eno a participé à la composition de ce titre.

4 *I've been walking for hours, / Needed a rest. / Take a good look around, / Nowhere to rest.*

5 *There's a shop / Selling gentlemen's suits. / Further along / An estate agent or two. / And a take-away sign / Over a dusty door. / Shiny photos of food, /Slightly microwaved.*

6 Robert Wyatt fut un temps porte-parole du Parti Communiste anglais.

Previous article

Next article

Back to the list

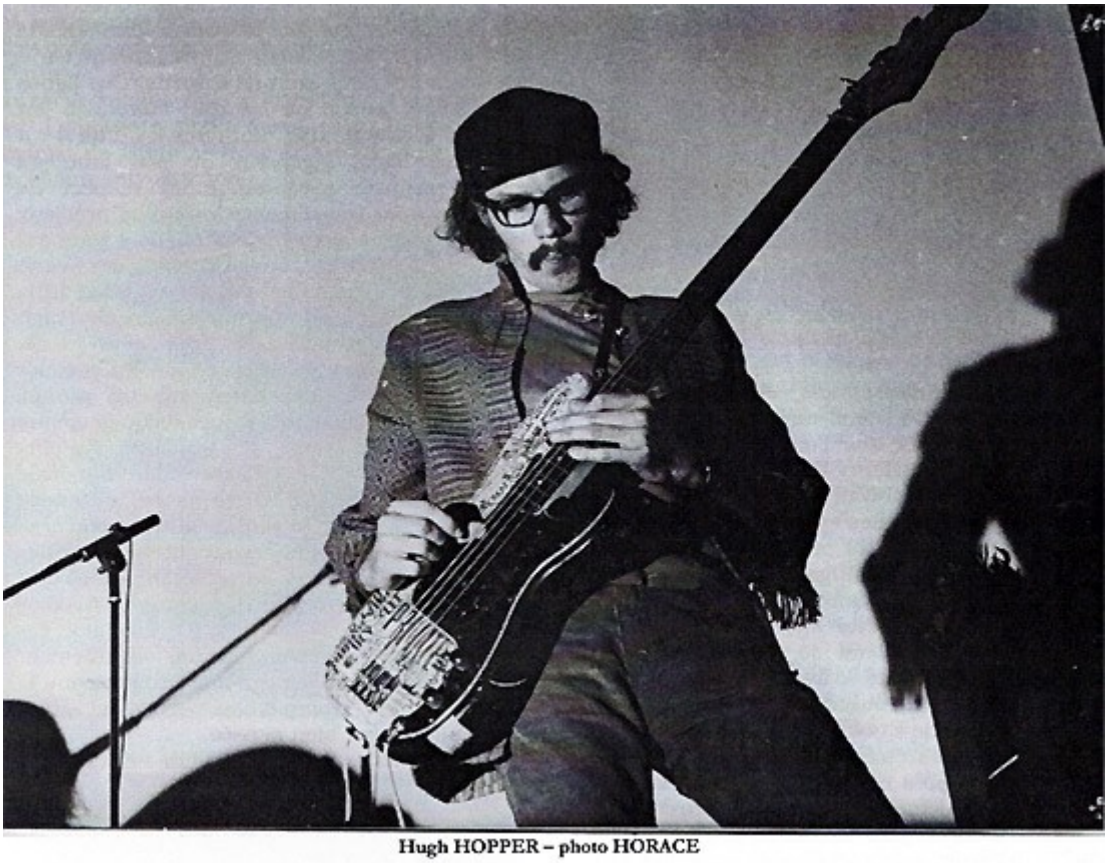
ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

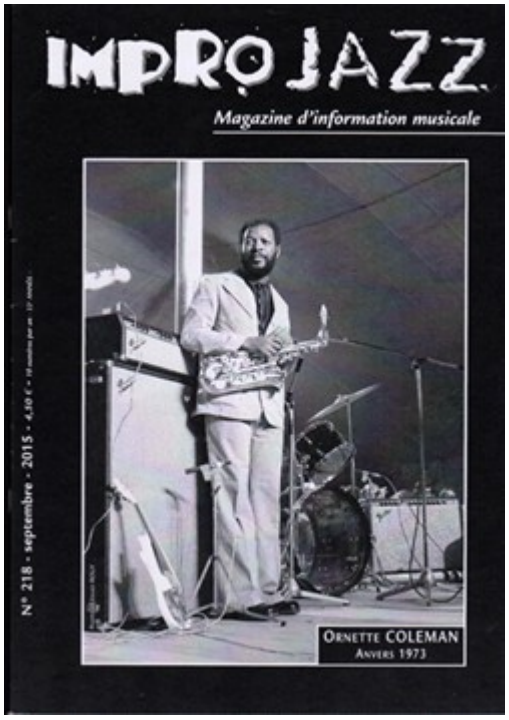
Les dix albums indispensables de Hugh Hopper - Improjazz - N° 218 - septembre 2015

Les dix albums indispensables de Hugh HOPPER



Hugh HOPPER – photo HORACE

Le prog ou rock progressif est une sorte de grande armoire à rangement dans laquelle on a stocké des groupes ou des musiciens très différents et qui dans certains cas n'avaient à peu près rien en commun; de Yes à Univers Zéro l'écart est immense si l'on peut dire! En fait prog désignait au départ des groupes ou artistes dont la démarche consistait à faire évoluer une base musicale sur laquelle à peu près tout le monde s'entendait et que l'on désignait comme pop-rock. Mais si certains musiciens faisaient simplement évoluer le



genre rock, d'autres créaient carrément une nouvelle identité musicale reprenant l'énergie du rock mais aussi l'improvisation du jazz ou la sophistication de la musique contemporaine. Si aujourd'hui la musique de Henry Cow nous est devenue familière, il est toujours intéressant de tenter d'imaginer la désorientation qu'elle a exercée sur les oreilles de l'époque. Pour brouiller encore davantage les choses il existe des groupes dont la musique a considérablement évolué et parfois en peu de temps; ce fut le cas de Soft Machine qui en à peine une année va faire un grand saut, cette année allant de mi 1969 aux premiers mois de 1970. Deux musiciens vont influencer le cours des choses durant cette période : **Elton Dean** et **Hugh Hopper**. Pendant que **Robert Wyatt** et **Mike Ratledge** restent perméables à de nombreuses influences, Hopper et Dean semblent clairement attirés par la musique instrumentale, improvisée et assez nettement influencée par le jazz. C'est très clair pour Elton Dean, plus ambivalent pour Hopper, en effet la technique d'amplification de sa basse (fuzz) va lui permettre d'accrocher des sons qui se rapprochent tantôt de la guitare électrique, tantôt du synthétiseur. Lui et Ratledge restent séduits par les sons massifs présents dans le rock grâce à la guitare, à cet égard je vous suggère d'écouter « *Grides* » un live de Soft Machine enregistré au début de l'année 1971 au cours duquel le son de la basse de Hopper et du clavier de Ratledge n'ont jamais été aussi proches.

Nous sommes donc à cette époque ou ces musiciens produisent une musique très difficile à classer et que l'on appelle encore prog: « Leg end » de Henry Cow ou « Third » de Soft Machine. L'ambivalence sera de mise encore pendant quelques années chez Hatfield and the North ou sur les premiers albums de National Health ou de Gilgamesh. Où ranger ces disques, dans le jazz rock, dans le rock ? Non, dans le prog! Cette ambivalence a fait que tous ces musiciens se sont créés un public bien plus que d'avoir massivement réussi à séduire le public rock ou jazz. Le capital notoriété de **Fred Frith** dans le champ du rock n'est pas très élevé pas plus que celui de **Pip Pyle** auprès des amateurs de jazz, le seul qui a finalement acquis ses lettres de noblesses dans le jazz est sans doute Elton Dean, à tel point que certains de ceux qui le suivent méconnaissent non seulement qu'il a fait partie de Soft Machine mais aussi qu'il n'a jamais totalement quitté cet environnement en entretenant des groupes comme Soft Heap ou Soft Works durant toute sa carrière.

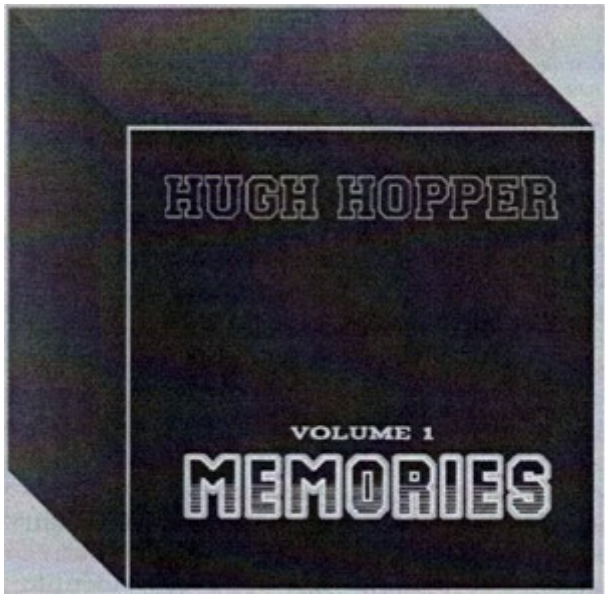

Pip PYLE & Hugh HOPPER, Angers 1984
photo Philippe RENAUD

Puisque ces colonnes sont celles d'un magazine de jazz et d'impro, il me semblait intéressant d'évoquer un musicien qui ne bénéficie pas vraiment de la considération des publics de l'un et l'autre de ces styles mais qui comme je l'écrivais plus haut, s'est forgé son propre public. Pourtant Hugh Hopper mériterait largement de figurer dans les discothèques des amateurs de jazz en tous cas de celles et ceux qui savent écouter la musique pour ce qu'elle est sans trop tenir compte des classifications assignées par les biographes et autres critiques musicaux.

Malgré tout et à la décharge du public, on peut dire que

Hopper n'y a pas vraiment mis du sien! Au moment où on aurait enfin pu le capturer dans la catégorie jazz ou jazz-rock voilà qu'il allait fricoter avec des guitaristes pour produire des albums clairement orientés rock comme avec le groupe Glass Cage ou encore Brainville. Il est vrai que l'éclectisme n'est pas toujours perçu comme une qualité, du coup pour un certain nombre d'amateurs de jazz, Hopper est toujours resté au purgatoire voire en enfer. Je vais donc essayer de l'en faire sortir.

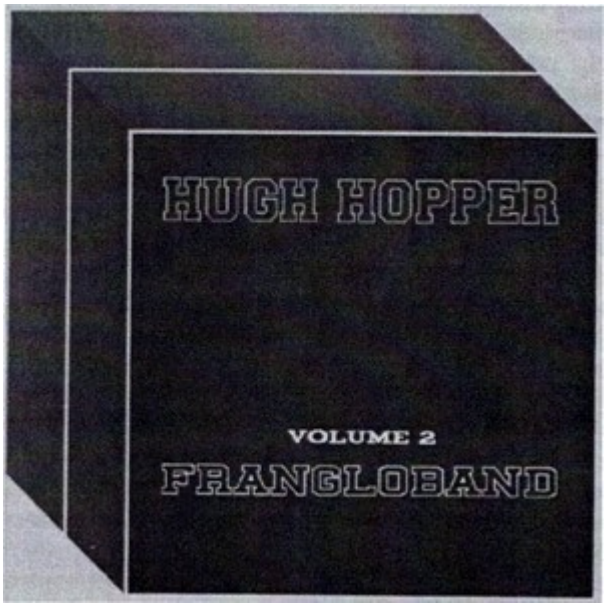
L'occasion m'en est donnée avec cette série qui lui est consacrée sous la forme de dix cd's publiés par le label Gonzo et dont les 9 premiers numéros sont déjà sortis. Ces lignes permettent aussi de rendre hommage au regretté **Michael King**, qui nous a quitté il y a quelques mois, ingénieur du son fabuleux ayant restauré avec un infini respect de nombreux enregistrements tous plus précieux les uns que les autres. C'est Michael King qui a œuvré à la constitution de cette rétrospective magnifiquement réalisée. King étant en plus un admirateur sincère de Hugh Hopper il s'est surpassé pour cette série. Chacun des dix cd's à l'exception du premier et du dernier se focalisent sur un groupe particulier et l'ensemble de ces disques couvre majoritairement les années 90/2000. En effet si durant les années 70 la trajectoire musicale de Hugh Hopper est restée assez cantonnée au prog, du milieu des années 80 jusqu'à sa mort il a multiplié les expériences musicales et les rencontres ; ces deux décennies n'étant à peu près pas documentées avant l'arrivée de cette collection. Mais avant d'évoquer ces différents groupes commençons logiquement par le premier volume qui se présente sous la forme d'une compilation, celle-ci étant particulièrement bien pensée.



Si au sein de Soft Machine Elton Dean et Hugh Hopper étaient ceux qui manifestaient l'attirance la plus claire pour le jazz, les centres d'intérêt de Hopper étaient à cette époque plus éparpillés, en témoigne l'album 1984 enregistré à l'été 1972. Ce disque est très éloigné du free jazz de l'époque mais c'est pourtant cet éloignement qui aurait dû capter l'attention des amateurs du genre. En effet le collage quasi schizophrène qui constitue ce disque est un défi à la bienséance musicale au moins aussi important que les plus grands classiques du free. Télescopage entre Lovecraft, Terry Riley et le Rhythm & blues, ainsi pourrait être résumé ce disque dans lequel on trouve la première version de « *Miniluv* » une composition qui va jalonner ces dix volumes en se retrouvant sur bon nombre d'entre eux. Par la diversité des enregistrements qui le constitue « *Memories vol 1* » illustre donc assez bien l'ouverture d'esprit de Hugh Hopper et s'avère donc une excellente introduction.

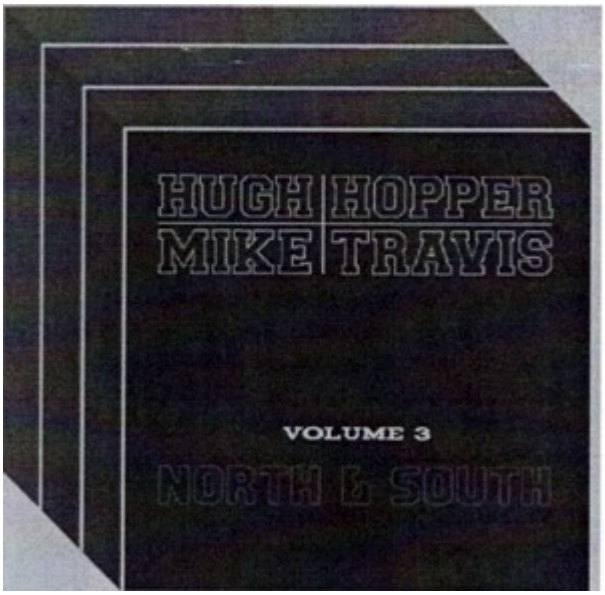


Il était difficile de ne pas commencer par Soft Machine puisque sans dire que tout débuta ici pour Hopper, la machine molle a quand même été la rampe de lancement. Remplaçant **Kevin Ayers** en 1969, Hopper est le premier des deux musiciens qui va influencer le groupe Soft Machine dans une direction plus instrumentale et expérimentale. Mais le titre « *Memories* » qui ouvre ou presque cette compilation est davantage dans l'esprit de «Two» que de « Third ». Qui ouvre ou presque parce qu'en fait le premier son de ce cd est la voix de Hugh Hopper, une voix qui va introduire chaque morceau ; « *Memories vol 1* » se présente donc comme une sorte d'émission de radio dans laquelle on aurait donné carte blanche à Hopper et l'idée s'avère une trouvaille qui fonctionne très bien. Plus de trente ans séparent le premier du second morceau, c'est avec le Frangloband que le disque se poursuit, puis c'est ensuite North & South. Je ne vais pas m'attarder maintenant sur ces deux formations car elles sont l'objet des deux volumes suivants. Attardons-nous plutôt sur trois autres titres de cet album. Le premier est « *Playtime* » une composition d'**Alan Gowen** avec lequel Hopper a régulièrement joué dans la seconde moitié des années 70. Fondateur de Gilgamesh et co-fondateur de National Health on peut dire que Gowen aidait Hopper à sublimer son attirance pour le jazz rock. Mais la complicité entre ces deux musiciens allait plus loin, en effet « *Two rainbows daily* » qu'ils enregistrèrent en 1980 n'a pas grand chose à voir avec les sonorités du jazz rock de l'époque, cet album va plus loin que le simple duo intimiste dont il a l'air. La réinterprétation de « *Playtime* » que l'on peut entendre sur ce premier volume sonne plus « électro » mais constitue un bel hommage à cette complicité. Dans le registre des curiosités qui font de cette introduction un cd indispensable on trouve aussi un duo avec **Nigel Morris**. Là aussi les deux musiciens ont un background commun qui remonte aux années 70, à l'époque ou Hopper à un temps joué pour Isotope. Mais dès les années 80 Nigel Morris se frottait au free jazz en étant l'un des trois membres du **Paul Rutherford** trio avec **Paul Rogers**. Ce duo Morris Hopper est à ranger dans la catégorie des inclassables, Morris joue en re-recording tout un assortiment de percussions sur lequel Hopper vient greffer sa basse, non seulement le titre est très réussi mais en plus il vient compléter la discographie de Morris qui est plus que maigre. Ce premier volume se termine par un collage de diverses sources sonores, musiques, voix, bruitages effectué par Hugh et qui nous renvoie à l'époque de "*1984*" où il avait pour la première fois utilisé ce procédé de boucles sonores se présentant à l'époque comme l'un des précurseurs d'un effet aujourd'hui plus que démocratisé. Sauf qu'à l'époque de "*1984*" il n'y avait pas d'ordinateurs permettant l'échantillonnage du son, il fallait travailler avec la bande magnétique et les ciseaux de montage! Au moment de la sortie de « *Memories vol 1* » en 2013, tout avait donc été fait pour nous mettre l'eau à la bouche et la suite n'a pas déçu comme on va le voir.



Hugh Hopper le musicien mais aussi le compositeur, et ce sont justement ces compositions qui ont été préférentiellement choisies sur cette série, abordons donc le deuxième volume sous cet angle car il offre un point de vue passionnant. Frangloband comme son nom l'indique présente le bassiste de Canterbury accompagné d'un groupe français. Le guitariste **Patrice Meyer** joue avec Hopper depuis le milieu des années 80, les deux autres musiciens **Pierre-Olivier Govin** et **François Verly** l'ont rejoint plus tard. Ce disque qui reprend un concert donné au Triton en 2003 s'ouvre sur « *Facelift* » le morceau qui débutait précisément « *Third* » de Soft Machine et qui marquait véritablement l'impact d'Hopper sur le groupe. Pour celles et ceux qui ont en mémoire « *Facelift* » une question surgit forcément: comment peut-on jouer ce morceau plus de trente ans après les versions détonantes que l'on a pu entendre sur les différents live du groupe, d'autant que durant les années 80 Hopper avait un peu mis de côté ce titre. L'ouverture du thème est assez rugueuse, presque géométrique dans les arrangements et pour lui redonner cette rugosité, Hopper et Meyer ont recours à quelques artifices sonores ; sans aller jusqu'à exhumer le son de sa fuzz bass de l'époque, Hopper lui redonne néanmoins un son assez tranchant quant à Meyer il donne à sa guitare le style d'une syntax à la **Holdsworth**. On ne retourne quand même pas dans les ambiances de bataille électroniques ou de déchaînement pyrotechnique à la Ratledge mais le clin d'œil y est quand même. Lorsque le morceau s'installe dans sa phase plus rythmique, Verly l'aborde de façon moins directe que ne le faisait Wyatt, cymbales et caisse claire entrent plus en jeu. La leçon à en tirer est que « *Facelift* » reste aujourd'hui encore un formidable terrain d'improvisation dont certains musiciens actuels en manque d'idées devraient s'inspirer. Ils pourraient aussi s'inspirer de « *Shuffle Démons* » une autre composition de Hopper, pas si ancienne que cela mais pourtant très proche de ce qui se faisait dans le prog à la grande époque et notamment sur le premier National Health (voir "*Tenemos Roads*"). Sur un rythme qui reste à peu près identique durant tout le morceau, celui-ci se développe en quatre tableaux constituant chacun une mini composition dans un ensemble avec à chaque fois une ambiance singulière ; il suffit d'écouter cette version là pour se rendre compte que le thème est une source d'improvisation à peu près inépuisable. « *Howny Brownie* » marque l'intérêt de Hopper pour le rhythm and blues car ce thème aurait pu sortir tout droit d'un groupe de blues rock. Par ce titre, Hopper montre que la simplicité d'une composition peut en fait permettre aux musiciens de libérer toute une énergie d'interprétation, c'est le cas ici et le final répétitif aurait pu durer trois ou quatre minutes de plus que l'on ne s'en serait pas lassé. Enfin l'incontournable « *Miniluv* », visiblement Michael King considérait ce thème comme important puisqu'il l'a retenu sur cinq des dix volumes ; et en effet cette composition relève à mon avis d'un coup de génie comme l'a été « *Acknowledgement* » pour Coltrane. Ces deux morceaux qui n'ont apparemment rien à voir ont en fait un point commun et ceci permet d'aborder une transition idéale vers « *North & South volume 3* » puisque «*Miniluv*» y figure aussi.

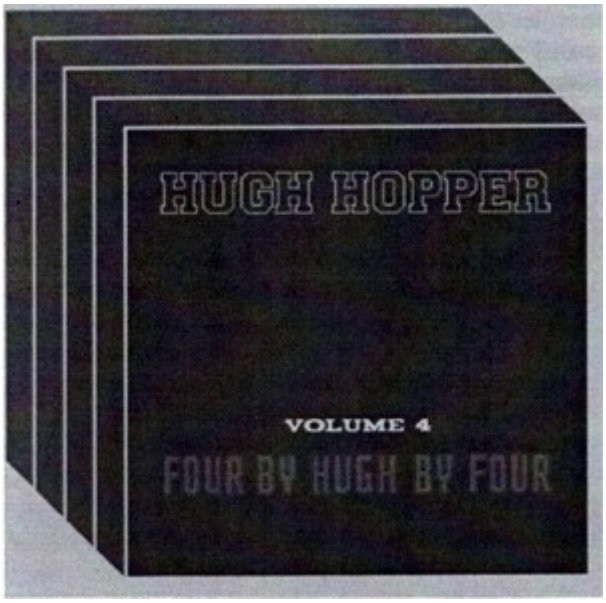
Ce troisième cd est aussi l'un des plus longs de toute la série, durant plus d'une heure il reprend un concert donné le 24 août 1995 dans un petit club d'Aberdeen. Il est crédité à Hugh Hopper et **Mike Travis**. Si Hopper et Travis se sont



régulièrement croisés, tout cela ayant commencé avec Gilgamesh vingt ans plus tôt, le groupe que l'on peut entendre sur ce disque a eu une durée de vie assez courte et c'est bien dommage au vu des impressions qu'en procure l'écoute. L'audience semblait assez restreinte à un petit nombre, il se dégage en tous cas une impression d'intimité et le sentiment que le groupe n'était là ni pour prouver ni pour impressionner mais simplement pour le plaisir de jouer. Il en ressort une ambiance détendue mais loin d'être superficielle. Il suffit d'entendre l'engagement de **Steve Kettley** au saxophone sur des compositions comme « *Miniluv* » ou « *Shuffle Démons* » pour se convaincre que l'on a à faire à des musiciens qui ne font pas de figuration. J'avais évoqué la relation que l'on pouvait percevoir entre « *Acknoledgement* » de **John Coltrane** et « *Miniluv* ». En fait cette relation réside dans le fait que dans les deux cas la basse suggère le rythme mais aussi la mélodie. A chaque fois le thème mélodique proposé est assez simple mais son intrication dans le rythme en fait une base extrêmement solide pour le ou les improvisateurs ainsi que pour le groupe qui le soutient. Kettley le prouve tant on le sent s'envoler littéralement avec une aisance déconcertante. Nous verrons sur le volume 4 comment cette composition est abordée par un duo sax/trombone. Deux titres plus loin Hopper surprend avec « *Lullaby letterbomb* » une composition qu'il a peu jouée et encore moins enregistrée. Semblant être sortie de l'imagination d'un compositeur de Trinidad, elle apporte une touche exotique inattendue et au moment où l'on se dit que l'on aimerait entendre quelques percussionnistes locaux pour rehausser le tout, on s'aperçoit que **Paul Flush** a modifié le son de son clavier pour en sortir des sonorités proches d'un steel drum. Une mention particulière peut être décernée à Flush pour ses choix sonores. En effet les sons en vogue sur les claviers des années 90 font parfois mal aux oreilles tant ils sont « marqués » par leur époque mais Flush a su tempérer tout cela en variant les ambiances. Les deux derniers titres sont un hommage très clair à la musique noire. « *Frankly speaking* » dont le groove ne dépareillerait pas sur un album jazz funk et surtout « *Lux Beta* » qui est la composition la plus bluesy que Hopper a pu imaginer. Là encore Paul Flush s'adapte en produisant le son d'un orgue. Ce morceau termine de façon très appropriée par un feeling calme un concert joué au plus près de ses auditeurs. Ce disque est probablement l'un des plus intimistes de toute la discographie de Hugh Hopper, singularité qu'il partage avec le volume suivant.

Autre groupe, autre ambiance avec « *Four by Hugh by four* », autrement dit 4 par Hugh joués par 4, il s'agit donc d'un quartet et là aussi le groupe est unique dans la discographie du bassiste. Cet album occupe une place spécifique non seulement dans cette série mais plus généralement dans la discographie de Hugh Hopper, en effet il est l'un des rares ne comportant ni clavier ni guitare, cela laisse supposer que la basse sera nettement plus en avant que d'ordinaire. Le groupe est donc constitué de **Robert Jarvis** au trombone, **Oscar Schutze** à la batterie et de **Frank Van Der Kooy** au ténor et à la clarinette basse (1er titre). Ce dernier étant le plus connu puisqu'il a joué dans le Hugh Hopper band dès le début de la formation et Hopper a joué dans son propre groupe N.d.i.o. « *Was a friend* » qui fera l'objet d'un traitement particulier dans le dernier volume est une composition toute en tension ou Hopper après une introduction plutôt virtuose passe à un registre plus «minimaliste» en se concentrant sur une seule note ou presque, qu'il obtient en frappant la corde de façon rythmique, ce motif d'allure lancinante créée un véritable climat et cette tension monte progressivement au milieu du morceau. On a jusqu'à présent eu peu d'occasion d'entendre cette composition comme les trois suivantes du reste. « *Virus day* » est une sorte de groove au tempo médium mais les musiciens ne s'y endorment pas loin de là. Sur « *Wrong gong* » Hopper propose une sorte de thème répétitif basé sur huit notes un peu à la manière d'un tempura dans la musique indienne.

On retrouve ici l'intérêt que Hugh Hopper a toujours porté à la musique dite minimaliste qui constituait l'un des points d'encrage de « *1984* ». Ce disque relativement court qui a été enregistré en 2000 en Hollande se termine sur « *Miniluv*

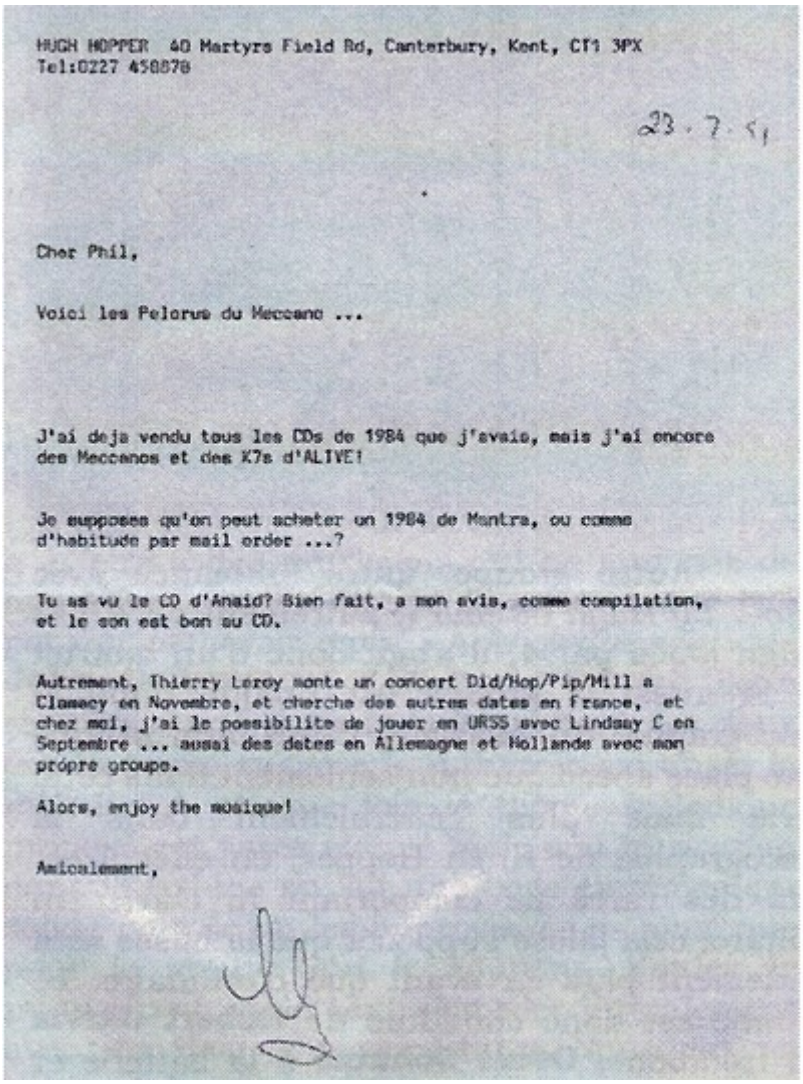


» et la version qui est jouée offre encore un point de vue nouveau sur la substance de cette composition. D'abord durant les premières secondes où le batteur s'installe, son jeu pourrait laisser penser qu'il va aborder le thème avec un rythme reggae, mais la sensation disparaît car il abandonne presque aussitôt le contrepoint rythmique pour jouer dans une égalité plutôt binaire qui renvoie davantage au rock. Malgré tout cette porte brièvement entrouverte laisse penser qu'une guitare rythmique à côté de la basse pourrait donner une belle interprétation à la sauce reggae de ce titre. Il ne se passe que quelques secondes avant de noter les « boucles » répétitives jouées par le saxophoniste et le tromboniste en guise d'introduction, boucles qu'en particulier Van Der Kooy réutilise au milieu du morceau. Hopper lui aussi se concentre sur cette manière d'aborder le titre en faisant varier très progressivement la signature mélodique de ce thème de telle sorte qu'on la reconnaît toujours en arrière-fond. « *Miniluv* » par sa capacité à accueillir la répétition de courts enchaînements de notes se positionnant sur la base, montre toute la fascination que cette manière d'aborder la musique a opéré sur Hopper mais aussi sur des générations d'amateurs qui se sont abandonnés à la contemplation auditive en écoutant La Monte Young, Terry Riley ou Steve Reich. Je me souviens d'avoir déjà évoqué le sujet dans les colonnes de ce même journal lors d'une interview consacrée à **Trevor Watts**, nous avions rencontré ce sujet en abordant les premiers enregistrements du Spontaneous Music Ensemble ainsi que ceux de Moire Music. Pour en revenir à ce « *Four by Hugh by four** il est peut-être (avec le volume 8) celui des dix volumes qui séduira le plus les auditeurs les moins attirés par le prog. C'est sans doute le plus « jazz » de toute cette collection mais ses compositions gardent toutefois la saveur que seul un musicien venant d'autre part que du jazz est capable de donner. Il est aussi par la constitution du groupe qui joue ces titres, l'un des plus intimistes, certes moins que le cinquième volume qui est un duo.



Ce nouveau volume ainsi que les deux suivants vont nous permettre de croiser quelques-unes des figures légendaires de l'école de Canterbury sans pour autant que l'on replonge dans le prog des années 70. Ça commence donc avec ce duo Hugh Hopper / **Phil Miller** intitulé « *Heart to heart* » et enregistré à Amsterdam en 2007. Miller et Hopper ont suivi des routes parallèles durant les années prog, Delivery, Hatfield and the North et National Health pour le premier ; Soft Machine, Isotope et Gilgamesh pour le second. Ils avaient déjà joué ensemble durant cette période mais se retrouvent officiellement à la formation de In

Cahoots avec lequel Hopper va jouer au début. Ils se retrouveront à nouveau dans Short Wave mais on en reparlera dans peu de temps. Dans la discographie de Hugh Hopper les duos sont peu nombreux, celui qui vient à l'esprit est évidemment « *Two rainbows daily* » avec Alan Gowen au début des années 80. « *Heart to heart* » partage avec « *Two raimbows daily* » cette ambiance de conversations amicales entre deux musiciens qui n'ont rien à prouver ni à eux ni aux auditeurs. Pour cette session chacun apporte une composition : « *Miniluv* » pour Hopper et « *Calyx* » pour Miller, cette dernière ayant fait son apparition à l'époque de Hatfield and the North, on en trouve d'autres versions et notamment avec Elton Dean. Moins marquante que « *Seven for Lee* » de Dean diront certains, sans doute moins percutante également que « *Miniluv* », « *Calyx* » n'en reste pas moins un magnifique thème qui pousse au lyrisme mais qui ne basculera jamais dans l'excès entre les mains de ces musiciens. Il s'agit vraiment d'un juste équilibre entre sens mélodique et improvisation. Les trois autres morceaux sont davantage basés sur l'impro que sur l'écrit mais avec quelques repères tout de même. « *Sky light* » est un titre au climat qui révèle une certaine tension et à qui il ne manquerait plus qu'une batterie pour que l'on soit du côté du rock. Derrière la basse on trouve une discrète boucle qui donne l'impression que Hopper s'est pré-enregistré avec une fuzz bass comme à la grande époque. « *Shifting sands* » qui termine l'album est une longue pièce de plus de 18 minutes qui connaît plusieurs phases. Une boucle répétitive soutient les premiers échanges qui ne semblent pas prendre une direction bien définie mais finalement Hopper insinue un rythme qu'il va abandonner assez vite et l'ambiance va se calmer au point de devenir presque planante. Apparaissent alors de nouveaux « samples » de basse discrets et répétitifs puis les deux musiciens se réinstallent pleinement pour clore le morceau dans une ambiance à nouveau plus rythmée. Difficile de dire si cette session est du côté du jazz ou du rock, il est clair que le son de la guitare de Miller et sa manière d'utiliser le contrôle du volume penchent plutôt pour le second terme mais la qualité des improvisations renvoient tout de même au jazz. A la fin de ce cinquième volume on ne peut que se féliciter encore une fois de l'idée et de la qualité de réalisation de cette série.



HUGH HOPPER 40 Martyrs Field Rd, Canterbury, Kent, CT1 3PX
Tel:0227 458878

23.7.91

Cher Phil,

Voici les Pelorus du Meccano ...

J'ai deja vendu tous les CDs de 1984 que j'avais, mais j'ai encore des Meccanos et des K7s d'ALIVE!

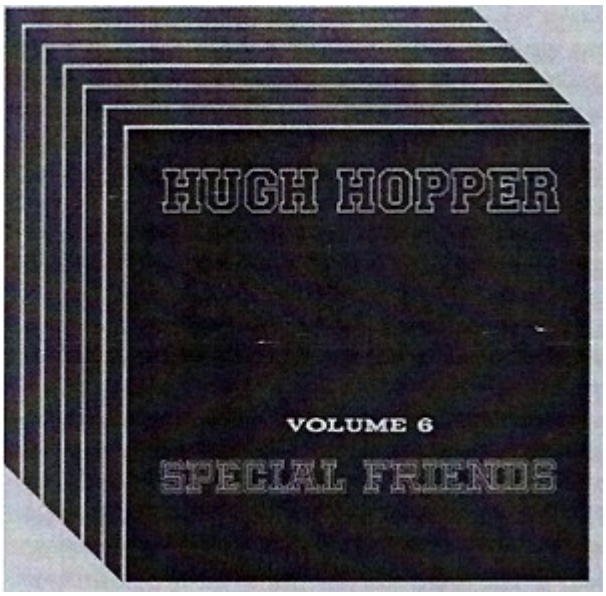
Je suppose qu'on peut acheter un 1984 de Mantra, ou comme d'habitude par mail order ...?

Tu as vu le CD d'Anaid? Bien fait, a mon avis, comme compilation, et le son est bon au CD.

Autrement, Thierry Leroy monte un concert Did/Hop/Pip/Mill a Clamecy en Novembre, et cherche des autres dates en France, et chez moi, j'ai la possibilite de jouer en URSS avec Lindsay C en Septembre ... aussi des dates en Allemagne et Hollande avec mon propre groupe.

Alors, enjoy the musique!

Amicalement,



Phil Miller nous accompagne encore sur le volume suivant, rejoint par Pip Pyle une autre figure du prog, pour un groupe dont le personnel varie sur les deux derniers morceaux. Connu sous le nom de Pip Pyle' Short Wave cette formation a aussi tourné en tant que Hugh Hopper spécial friends. Un album de Short Wave avait été publié dans les années 90, plutôt décevant mais ce sixième volume vient pleinement combler la frustration et lève définitivement les doutes sur le potentiel de ce groupe. Pour les amateurs éclairés du prog le premier titre « *For Alan* » indique clairement à qui s'adresse la dédicace, il s'agit d'Alan Gowen bien entendu, avec lequel Hopper a souvent joué à la fin des années 70. C'est une ballade ou **Didier Malherbe** offre un très beau solo à la flûte avec juste ce qu'il faut de lyrisme, Miller l'accompagnant en restant assez discret. Une très courte version de « *Sliding dogs* » est ensuite jouée mais elle est totalement différente de celle que l'on trouve sur le volume 3, beaucoup plus rock d'une certaine manière; cela rétablit en quelque sorte le background de cette composition qui figurait pour la première fois en deux versions sur l'album « *Monster Band* » (1973). « *Midnight Judo* » m'a rappelé la quatrième partie de la suite « *Slightly all the time* » (Soft Machine *Third*) « (*backwards*). « *Midnight Judo* » n'en est nullement une reprise mais on a le sentiment que Hopper s'est inspiré de ce plus ancien thème pour cette composition plus récente. « *Miniluv* » qui nous a accompagné pratiquement depuis le début de cet itinéraire permet à Phil Miller de briller par un solo qui sans être incisif est tout de même joué avec beaucoup de conviction. Puis c'est « Wanglo saxon » une composition que l'on a pu apprécier sur « *North and South* » et qui est jouée ici à peu près dans le même style. "*Wanglo saxon*" revient aussitôt pour introduire le groupe qui va jouer sur les deux derniers morceaux, Malherbe est remplacé par Elton Dean à l'alto et le groupe est augmenté d'un pianiste. La succession de ces deux versions est intéressante car la seconde lecture aborde le thème de façon plus affleurante, plus restreinte. Mais sans transition le groupe enchaîne avec une improvisation de plus de 17 minutes qui constitue l'une des attractions de ce sixième volume. Sans que l'on puisse identifier un thème, il y a une rythmique qui donne une certaine direction et chaque musicien improvise à tour de rôle. Etonnamment Elton Dean n'est pas particulièrement incisif sur cette dernière partie, son jeu apparaît finalement comme assez proche de celui de Didier Malherbe qui l'a précédé sur les cinq autres titres.

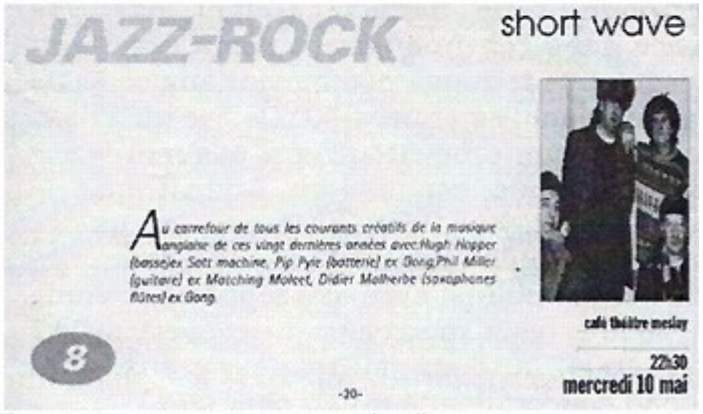
Cette longue improvisation est magnifique, elle ne donne pas l'occasion d'une démonstration de force de l'un ou l'autre des musiciens mais illustre plutôt une grande cohérence du groupe et des improvisateurs sûrs d'eux-mêmes et convaincants.

Si Phil Miller avait assuré la continuité entre les volumes 5 et 6, c'est Elton Dean qui est le trait d'union entre ce volume et le suivant.

Intitulé « *Soft Boundaries* » ce septième volume vient en fait compléter la discographie plus que maigre d'un groupe qui n'aura hélas pas duré assez longtemps. Formé en 2004, la trajectoire de « Soft Bound » s'est arrêtée à la mort prématurée d'Elton Dean en 2006. Un seul disque était disponible : « *Live at le Triton 2004* » enregistré le 17 juin. Constitué de Hopper à la basse, Dean au saxophone, **Simon Goubert** à la batterie et **Sophia Domancich** aux pianos acoustique et électrique, cette dernière n'étant pas une novice dans l'environnement post-Canterbury puisqu'on la retrouva notamment aux côtés de Pip Pyle dans les années 90. Ce live au Triton était plus que prometteur et a pas mal laissé de



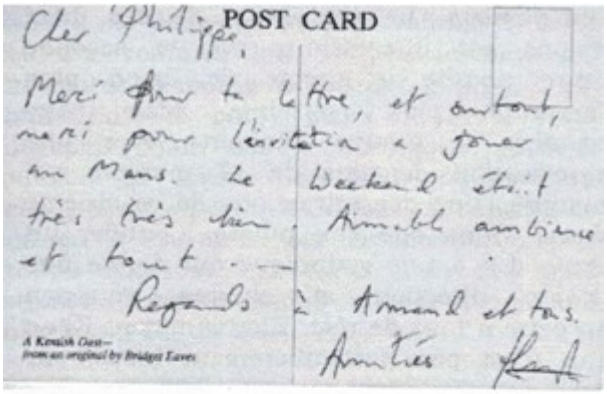
Short Wave à la Grange de Meslay (et non à l'Ouest de la Grosne comme indiqué sur la photo) le 10 mai 1995. Photo Martial PETIT

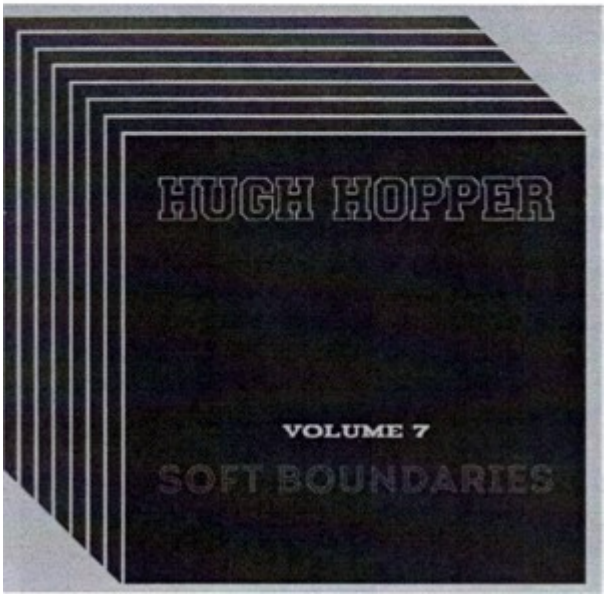


Extrait du programme avec son lot d'erreurs…

frustrations car il était évident que le groupe avait joué bien plus que les quatre morceaux qu'il contient. Voici donc les attentes comblées avec ce septième volume qui ajoute deux morceaux du concert du 17 juin 2004 et deux autres morceaux d'un second concert donné un an plus tard.

Avant d'aborder la musique elle-même il me faut faire un petit retour sur la dynastie des « Soft ». Même si « Soft Head » ou « Soft Heap » n'étaient pas tout à fait dans la lignée de l'héroïque « Soft Machine » de la période « *Third* », « *Fourth* » ou « *Fifth* », ces groupes en reprenaient l'idée directrice, le bon côté jazz rock pourrait-on dire, à savoir l'énergie du rock avec les préoccupations virtuoses en moins. Ce qui était également intéressant dans ces deux formations, c'était l'absence de guitariste comme dans la période charnière de « Soft Machine ». Je pense en effet que s'il y avait eu un guitariste sur « *Third* » et les deux suivants, jamais Ratledge et les autres n'auraient pu occuper l'espace musical comme ils l'ont fait ; chacun sait à quel point dans le prog un guitariste prend naturellement une place importante. L'une des raisons pour lesquelles je n'ai personnellement jamais été très enthousiaste à l'égard de « Soft Machine Legacy » tient au fait que j'aurai largement préféré un clavier aux différents guitaristes qui se sont succédés dans ce groupe. Ainsi « Soft Bound » a immédiatement incarné en ce qui me concerne une sorte d'héritage des « Soft Head » ou « Soft Heap ». Héritage certes mais la musique est totalement actuelle. Bien sûr si l'on se basait sur « *Live at le Triton* » on pouvait argumenter que l'apparente modernité était due au fait que trois des quatre compositions étaient actuelles, seule « *Kings & Queens* » venait du répertoire de Soft Machine. Toutefois l'interprétation de ce "standard!" ne se faisait pas à la lettre.



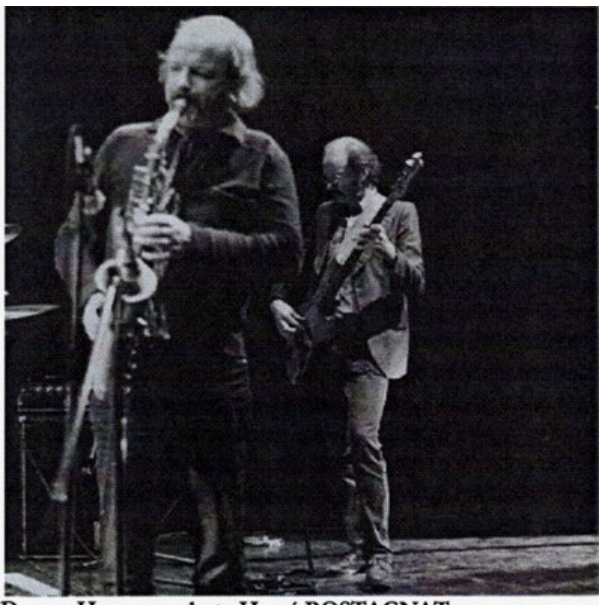


Cela tenant aussi au fait que Simon Goubert et Sophia Domancich révisaient encore leur bac philo quand les deux anglais étaient déjà sur les routes depuis un moment! Pour les amateurs de Soft Machine il est toujours intéressant d'entendre la relecture actuelle de certaines compositions, en effet les différents « Soft » Head ou Heap ont majoritairement joué un répertoire inédit et ont peu repris. Ainsi en découvrant la liste des titres de ce septième volume la fébrilité ne va pas manquer d'envahir les aficionados de la machine molle période « *Third* ».

C'est « *Slightly all the time* » qui ouvre le bal et la suite composée majoritairement par Ratledge est jouée dans son intégralité à peu près sans aucun réarrangement. Le génie de cette composition qui se déploie dans ses différentes phases produit toujours son effet. Elton Dean apparaît plutôt discret et c'est Sophia Domancich qui tire son épingle du jeu. Elle est au piano électrique ce qui semble assez logique étant donné l'histoire de ce titre mais elle ne cherche aucunement à imiter Ratledge. En utilisant son background jazz elle réactualise complètement la composition. Son jeu est bien sûr plus sobre que celui de son aîné et elle n'a recours à aucun effet sonore particulier, se reposant uniquement sur ses solos ou ses ponctuations rythmiques.

L'esprit du morceau est là mais sans la moindre trace d'un revival ennuyeux. A ce stade de l'écoute on attend avec impatience la seconde version qui termine le cd en se demandant quelle est la raison qui a bien pu pousser Michael King à choisir une deuxième fois ce titre plutôt qu'un autre. Le second titre qui est aussi le dernier extrait du concert du 17 juin 2004 est « *The lonely sea and the sky* ». Déjà croisé sur le deuxième volume, ce titre provient en fait de «

Hopper tunity box » enregistré en 1976. Ici se trouve l'un des aspects les plus intéressants de cette formation à savoir que même si une partie des racines provient du prog, le groupe ne cherche pas à ressusciter cette période. Comme par ironie d'ailleurs, Domancich s'installe au piano pour ce titre, c'est seulement dans un second temps qu'elle revient au piano électrique. Ce choix est vraiment intéressant car comme de son côté Elton Dean joue du saxello dans un style tout en retenue, et avec un son magnifique dont il avait le secret, l'ensemble donne au titre un aspect franchement classieux! Ce morceau au tempo médium qui apparaissait comme une sorte de respiration planante dans « *Hopper tunity box* » à l'ambiance plutôt rock/expé, se voit en 2004 devenir une ballade plus que respectable dont la solide composition se révèle pleinement.



Dean – Hopper – photo Hervé ROSTAGNAT



Nous faisons ensuite un bond d'une année pour se retrouver le 11 juin 2005 dans le même lieu et avec le même groupe ou presque pour les deux derniers morceaux de ce volume. « *Spanish Knee* » contient l'un des aspects les plus singuliers de cette formation à savoir sa capacité à délivrer l'énergie du rock sans pour autant être dans le jazz rock. C'est déjà ce que l'on pouvait ressentir dans « Soft Head » ou « Soft Heap » mais pas franchement dans « In Cahoots » par exemple. Ce climat tient notamment à Simon Goubert qui marque le rythme de façon bien moins binaire que ne le ferait un batteur dans un contexte jazz rock. Il est plus subtil mais son déploiement d'énergie à la **Elvin Jones** donne à ce titre un relief singulier que l'on ne retrouve pas forcément dans le jazz. Elton Dean toujours au saxello est plus incisif et Sophia Domancich sans s'imposer fait preuve de pertinence. Enfin arrive la seconde version tant attendue de « *Slightly all the time* ». Le quartet est rejoint par un second saxophoniste, le français **Jean Michel Couchet** que l'on retrouve sur certains

disques de Goubert. Ne connaissant pas par ailleurs la discographie de ce musicien, je ne peux me fier qu'à sa prestation sur ce titre. Visiblement inspiré par le morceau et sans doute aussi par le groupe il délivre un solo très captivant, énergique sans être expressif à outrance. La paire qu'il forme avec Dean est très efficace et l'on aimerait en avoir davantage que ce seul titre. C'est aussi Simon Goubert qui est mis en avant avec un solo de batterie qui peut encore une fois rappeler Elvin Jones. Le thème est à nouveau traité dans ces différentes phases mais avec un focus plus appuyé sur les solistes. Sur l'ensemble de ces quatre titres Hugh Hopper reste plutôt discret, ne prenant presque pas la parole en solo mais la pertinence de ses contributions en particulier dans les figures rythmiques qu'il apporte sur la première version de « *Slightly all the time* » fait qu'on le remarque sans problème. Ce septième volume est donc d'importance pour la qualité de son contenu et en tant qu'il vient compléter la plus que maigre discographie de « Soft Bound ». Mais surtout une réflexion m'est venue au terme de cette écoute et en considérant que ce groupe n'a pratiquement joué que dans un seul endroit: « le Triton »; je me demande bien ce que font les programmateurs des festivals et je pense notamment à ceux qui travaillent en hiver ou dans les banlieues peintes en bleu!



Comment les différentes formations de Hugh Hopper ont pu demeurer étrangères à ces événements. Il est vrai qu'Hopper n'y mettait pas beaucoup du sien en s'obstinant à être resté anglais durant toute sa vie. Eh oui malheureusement, pour une partie de l'intelligentsia du jazz en France le passeport américain reste encore une qualité en soi. Ceux-là ne savent pas ce qu'ils loupent. Le huitième volume en apporte une démonstration flagrante.

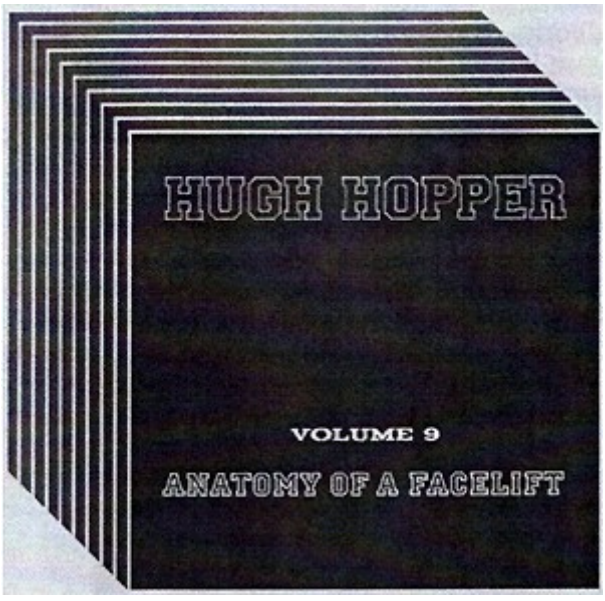
Ce huitième titre intrigue d'abord par son personnel. Aux côtés de Hugh Hopper on trouve en effet le batteur **Aharon Kaminski** qui vient plutôt du rock alternatif, le producteur et instrumentiste **Meidad Zaharia** fondateur en d'autres temps du label Mio Records, le saxophoniste **Pierre Olivier Govin** (Frangloband) et enfin le célèbre pianiste **Slava Ganelin** qui fut en d'autres temps l'âme du Ganelin trio. Un piano, une batterie et des percussions, un saxophone, des loops et des samples... Avec un personnel pareil et en regard des acrobaties auxquelles Hugh Hopper nous a habitué on se demande bien quel genre de musique nous attend d'autant qu'il s'agit d'une seule improvisation divisée en cinq parties.

Mais ce qui intrigue encore davantage c'est ce qui nous est révélé dans les notes de pochettes à savoir que la session était normalement prévue pour deux. Initialement le producteur voulait enregistrer Kaminski et Ganelin, mais à l'écoute de la session, Zaharias a eu l'idée d'y ajouter une basse, celle de Hugh Hopper en re-recording puis Pierre Olivier Govin s'est greffé aussi avec le même procédé. Au début on pourrait croire à un re-make de « *1984* » et donc aussi à une bande son en cohérence avec le classique de George Orwell. Tout y est comme en 1972, une basse électrique en tension, au son démultiplié et au drone instable, le tout surplombant des sons à peine identifiables mais pouvant faire penser à une lointaine foule en agitation. Mais peu à peu Kaminski et Ganelin s'installent et la fuzz bass disparaît au profit d'une basse simplement électrique. On entre dans la seconde phase et une impression étrange peut traverser l'auditeur à ce moment là, le sentiment d'une modernité déjà entendue. Ce qui caractérise les deuxième et troisième parties de cette pièce, ce son en apparence des références au prog mais d'une telle subtilité que l'on en doute tout en les remarquant. Au début de la seconde partie la musique peut renvoyer à « *Leg end* » ou à « *Unrest* » de Henry Cow en cela que l'on est dans l'improvisation mais sans pour autant dire que l'on est dans le jazz. Les rythmes, le positionnement des solistes n'évoque pas directement le jazz. C'est en particulier l'approche de Pierre Olivier Govin qui installe ce climat, ne s'imposant pas comme le ferait presque naturellement un saxophoniste de jazz, il s'installe un peu à la manière d'un **Geoff Leigh**, disparaissant avant que l'on y prête trop attention. Slava Ganelin est quant à lui assez reconnaissable, auteur de ses assauts orageux immédiatement tempérés par un calme assuré tel qu'il les délivrait dans le Ganelin trio. Peu à peu toutefois les références rythmiques au jazz s'installent mais sans

jamais s'identifier totalement à ce style.

Dans le quatrième mouvement Govin endosse cette fois plus clairement le costume du saxophoniste jazz dans un morceau qui pourrait faire penser à une version actuelle de « Soft Heap ». Quelques discrètes manipulations sur le son du saxophone renvoient encore une fois au travail sonore effectué sur les deux premiers Henry Cow. Kaminski de son côté fait preuve d'une belle inventivité tant à la batterie qu'aux percussions dont le jeu avec le son contribue autant à la mise en valeur du rythme que le simple respect du tempo. La basse de Hugh Hopper est très bien mise en valeur dans le mixage avec un son un peu différent de ce que l'on a l'habitude d'entendre venant de lui. Des basses ont été rajoutées rendant le son de l'instrument à la fois plus présent mais aussi un peu plus sourd, le faisant planer comme une ombre persistante sur le groupe entier. L'improvisation se calme totalement dans sa dernière phase, la basse a disparu pour laisser place à de discrets loops à la source assez unidentifiable, le saxophone s'est aussi éclipsé et les mystérieux loops forment un tapis derrière la batterie de Kaminski qui s'est adoucie et le piano de Ganelin qui prend des airs de **Satie** ou de **Mal Waldron** introspectif. Ce huitième volume occupe une place particulière au sein de toute la série. En effet « *North & south* », « *Frangloband* » ou « *Soft Boundaries* » s'inscrivaient dans une sorte de traitement du passé au présent. Mais ce « *Bass on Top* » propose une musique entièrement neuve. En effet il n'y a plus ici de thèmes familiers comme on peut en trouver dans les autres formations, l'organisation de la musique est inédite et même si l'on y trouve des traces du passé, celui-ci se voit réapproprié par le musicien d'une façon totalement nouvelle. De même les membres de ce groupe ainsi que les circonstances de l'enregistrement relèvent d'un choix inédit. Si dans les différentes formations des premiers volumes on trouve des musiciens qui partagent un socle commun, le prog ou le post prog, ici tout est différent. Aucune trace de prog ni chez Kaminski ni chez Ganelin. Pierre Olivier Govin s'avère être un musicien qui aurait pu faire un chemin encore plus long avec Hugh Hopper, il apparaît dans ce volume comme totalement en phase avec l'évolution musicale que poursuivait le bassiste. Ce disque est aussi comme un message posthume à tous ceux qui actuellement jouent inlassablement une musique datant d'il y a 40 ans en étant persuadés d'être à l'avant garde et en se demandant en même temps pourquoi ils vendent si peu de disques. Par cette longue improvisation Hopper montre comment des influences si glorieuses soient-elles ne doivent pas faire office de carcan mais doivent permettre au contraire une réactualisation de la musique.

Le volume 9 se présente sous des apparences trompeuses; en effet en tant qu'il propose cinq fois le même titre *'Facelift'* on pourrait croire qu'il se destine avant tout aux auditeurs versés dans la musicologie. Cinq fois le même titre, il n'y a que les amateurs d'études musicales approfondies qui peuvent être séduits! Mais le fait est que ces cinq versions sont toutes différentes et présentent chacune un véritable intérêt. Ainsi on ne se lasse aucunement de ce disque malgré sa constitution. Sans prétendre disserter sur « *Facelift* » à la manière d'un musicologue il faut tout de même s'attarder sur la singularité de chaque version tant l'album porte bien son nom, c'est vraiment une anatomie de cette composition à laquelle nous sommes conviés.



« *Facelift* » est le titre qui ouvrait « *Third* » et par lequel était donc introduite la mutation que Soft Machine avait opéré en moins d'un an. Si « Slightly all the time » ou « *Out bloody rageous* » larguaient vraiment les amarres avec la première période de la machine molle, « *Moon in june* » et « *Facelift* » étaient le trait d'union. « *Facelift* » tout en étant instrumental conservait l'aspect direct propre au rock. Moins sophistiquée que les deux compositions de Ratledge elle permettait au groupe de ne désorienter que modérément son auditoire si l'on peut dire. C'est justement en partie ce sujet que Hugh Hopper aborde dans l'introduction de ce cd où il explique que n'ayant pas fait d'études musicales particulières ses compositions étaient plutôt simples,

citant comme contre-exemple Mike Ratledge qui ayant des notions théoriques sur la musique lui permet de composer de façon plus complexe. Le propos de Hopper soulignant qu'une composition d'apparence simple peut se complexifier selon la manière dont on l'aborde va être illustré par le choix et la succession telle que voulue par Michael King, on va en effet assister à une complexification graduelle du titre.

Cela commence par ce qui est probablement la version la plus rock de « *Facelift* » enregistrée le 25 juin 1969 à Paris, cette version est l'une des rares en trio et elle donne à entendre ce que l'on pourrait appeler le squelette de la composition. Dépourvue de l'introduction à laquelle le titre sera adossé par la suite, on entre immédiatement dans le chorus initial et désormais célèbre. Le jeu de basse de Hopper est assez concentré sur un spectre restreint à la manière d'un bassiste de rock, Wyatt a un jeu puissant ; les deux musiciens étant avantagés par le mixage c'est pour cela que l'on peut parler du squelette du titre. Ce qui accentue la dimension rock de cette première interprétation c'est aussi le son très brut de l'orgue de Ratledge qui prend parfois des accents de guitare électrique. Son solo est impressionnant et l'ensemble du trio déploie toute l'énergie d'un groupe rock. Quatre mois après l'ambiance évolue sensiblement. Là encore on prend directement pied dans le titre mais le trio de base est augmenté par Elton Dean (sax alto), **Lyn Dobson** (flûte et saxophone), **Marc Charig** (trompette) et **Nick Evans** (trombone). Certes le son est un peu confus et l'on a du mal à distinguer chacun de ces musiciens mais ce qui apparaît très clairement en revanche c'est l'arrivée d'arrangements qui viennent se greffer sur le thème de base. Ces arrangements ainsi que les solos donnent à ce titre une dimension moins brute, plus sophistiquée. Les solos sont privilégiés dans la troisième version, datant du 4 janvier 1970, on se rapproche de l'enregistrement de « *Third* ». Moins de solistes potentiels puisque les souffleurs se réduisent à Dean et Dobson mais du coup la dimension jazz apparaît davantage car il y a plus de place pour l'improvisation. C'est aussi la première fois que le titre n'est pas joué directement mais introduit par ces quelques minutes calmes avant l'arrivée du morceau proprement dit.

Les deux dernières versions sont intéressantes car elles apportent encore une évolution un peu inattendue. On revient à la formule en trio même si à l'écoute on pourrait croire qu'il y a deux claviers. La première de ces deux versions est enregistrée le 27 mars 71 en Norvège ; l'introduction un peu lente du morceau se prolonge et durant un instant on croît même que le titre va prendre une direction un peu free mais cela se calme bien vite. La dextérité de Ratledge quant à jongler entre orgue et piano électrique rappelle l'ambiance des premiers National Health.

Les habitués auront compris que je veux décrire par là des sonorités assez raffinées mais soudain la basse de Hopper prend un son nettement plus tranchant et le thème arrive. Toutefois Ratledge entretient ce climat un peu jazz rock durant tout le morceau, Wyatt restant assez discret dans sa manière de marquer le rythme. La version suivante séparée d'un mois de celle que nous venons d'entendre s'installe un peu de la même manière à la différence que l'introduction lente est plus brève, le thème arrive plus soudainement et Wyatt reprend un jeu plus massif. Les improvisations de Ratledge sont elles aussi plus directes et engagées.

On s'aperçoit au terme de ce parcours qu'entendre cinq fois le même titre n'a pas été ennuyeux tant les versions sélectionnées sont différentes et toutes intéressantes. Le choix très judicieux de Michael King est donc venu illustrer à la perfection le propos de Hugh Hopper faisant la différence entre le titre et la manière de l'aborder. Cela semble une évidence dans le jazz mais l'est moins dans une musique qui prend une partie de ses racines dans le rock. Mais cela ouvre aussi sur une interrogation en relation avec la cohorte d'hommages aux géants du jazz à laquelle on a droit depuis si longtemps. Le meilleur hommage consiste-t-il à rejouer le thème ou à se l'approprier pour en faire quelque chose de neuf ? Moins de deux ans contiennent ces cinq versions de « *Facelift* » et en ce court laps de temps le titre a beaucoup évolué. Mais il faut alors faire un retour sur « Frangloband » volume 2 et se remémorer la version de « *Facelift* » qui y figure pour convenir que celle-ci manque sûrement un peu d'audace et apparaît comme un peu sage à la lumière de ce que l'on vient d'entendre.



Reste donc un dixième volume qui paraît début septembre, il contiendra notamment une rencontre entre Hopper et **Chris Cutler** ainsi qu'une version de « *Was a friend* »* par le trio de **Denis Colin**. Etant donné le niveau des neuf premiers titres, il y a peu de chances pour que ce dernier volume déçoive.

L'idée de sortir ces cd's séparément et non sous forme d'un coffret est judicieuse en cela qu'elle laisse la possibilité à chacun de privilégier ce qu'il souhaite écouter même si à mon avis les dix volumes sont indispensables en tant que tels et en tant que chaque chapitre met en valeur l'ensemble de cette collection. Il faut aussi encore une fois souligner l'excellent travail d'organisation et de compilation effectué par Michael King qui montre encore une fois l'exigence de qualité qui a marqué absolument tous les titres sur lesquels il a travaillé tant pour son label que pour ceux qui lui faisaient appel ; on ne pouvait pas imaginer un meilleur hommage à la musique de Hugh Hopper. Pour être tout à fait complet, sans que cela ne soit revendiqué par le label Gonzo, cette série semble sortir en quantité assez limitée car quelques exemplaires sont déjà un peu difficiles à trouver. Enfin sur le même label vous pourrez trouver quelques autres rééditions d'importance en relation avec Hugh Hopper. Il y a notamment les deux albums du quartet Hopper, Dean, Tippett, Gallivan à savoir « Cruel but Fair » et « Mercy Dash ». Présent également sur ce catalogue la réédition de l'album « Monster Band » de Hopper ainsi qu'un live de 1971 de Soft Machine rejoint par **Daevid Allen** et **Gilly Smith**.

Olivier Delaporte

Hugh HOPPER : né le 29 avril 1945 à Canterbury et décédé le 7 juin 2009

** "Was a friend' était le titre générique que Michael King avait en tête au départ pour cette collection...*



Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

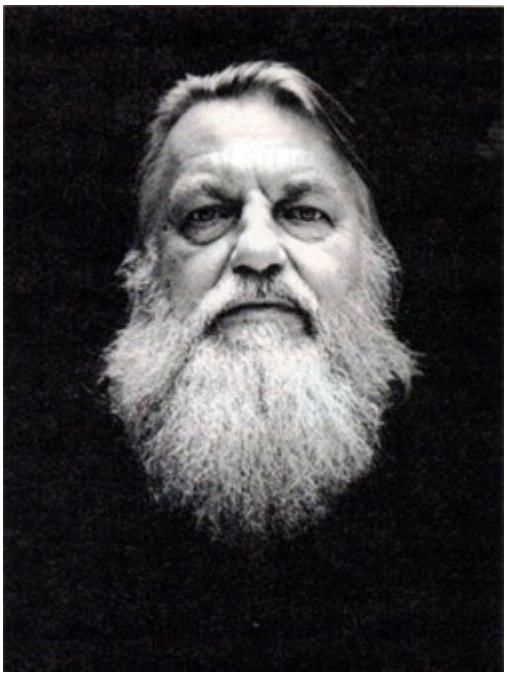
Wyatt, voix royale - L'Obs - n° 2620 du Nouvel Observateur du 22 au 28 janvier 2015

ROCK MARXISTE

Wyatt, voix royale

DIFFERENT EVERY TIME, ROBERT WYATT (DOMINO).





Robert Wyatt est un handicapé marxiste et un compositeur à la voix étrange - ou l'inverse. A 69 ans, l'ex-Soft Machine rassemble les moments clés de sa carrière pour un double CD épatant, en même temps que sort sa biographie. Il est « celui qui ne nous a jamais laissés tomber, jamais trahis », écrit le « Times Literary Supplément ». On y apprend que lorsqu'il est devenu paraplégique en 1973 après une chute du quatrième étage, la BBC a refusé de le programmer pour ne pas heurter « les familles ». Ou que c'est en réaction aux positions ultra-droitières de son cousin Woodrow Wyatt, politicien et

journaliste aux « News of the World », qu'il a adhéré au Communist Party...

Quant au double album, il s'ouvre sur le monstrueux « Moon in June » (tiré de l'album « Third. Soft Machine ») et s'achève, sur le deuxième CD, par des duos avec Nick Mason, Björk ou Terje Rypdal (« Sinking Spell », notre préféré).

Il y a quinze ans, le philosophe Mathieu Potte-Bonneville écrivait : « Wyatt chante comme un homme assis dont la poitrine est comprimée par un diaphragme perpétuellement bloqué enposition haute [...] Son falsetto, que ne soutient aucune réverbération, est un homme sans ombre. D'un point de vue strictement musical, c'est en tous points bouleversant. » En tous points, oui.

Éric Aeschimann
Photo : Naïve - Renaud Monfourny/Dalle

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Trois vies puissantes - Libération - 1er et 2 novembre 2014

Libération

TROIS VIES PUISSANTES

Marcus O'Dair passe en revue l'enfance et les carrières du musicien britannique.

par Sophian Fanen



Robert Wyatt, 69 ans - Photo : Renaud Monfourny

> Zoom

Les ouvrages consacrés à Robert Wyatt sont bien trop rares. A peine un petit livre de rencontres signé Jean-François Drean et Philippe Thieyre (2009) et une bio succincte, *Faux Mouvements* (1998). La somme - pas encore traduite de l'anglais - que vient de publier le Britannique Marcus O'Dair, professeur de musique populaire à l'université du Middlesex à Londres, est donc doublement la bienvenue pour éclairer la carrière faussement paisible d'un musicien qui a vécu trois vies.

Voyage.

Une compilation en deux disques, également préparée par O'Dair, viendra mettre ce voyage en sons le 17 novembre chez Domino, non pas sous la forme d'un best-of, mais plutôt d'un fil chronologique, depuis ses premiers morceaux avec Soft Machine et Matching Mole, puis ses compositions en solo et ses collaborations à 360 degrés avec le monde du jazz (Anja Garbarek), du rock (Phil Manzanera), et de la pop (Björk, Hot Chip). Marcus O'Dair relate donc in extenso les vies de Robert Wyatt, 69 ans aujourd'hui, dans une forme qu'on aurait souvent aimé plus distanciée et critique.

On découvre surtout la jeunesse de Robert Ellidge, qui prendra le nom de sa mère pour monter sur scène. Il s'en est peu ouvert, mais son enfance passée dans une maison progressiste et ouverte aux musiciens de passage, dont l'Australien Daevid Allen, personnage central du rock expérimental des années 70, explique beaucoup de sa liberté de pensée. Gamin doué touché par tous les arts, le jeune Wyatt finira même par rendre visite à Georges Braque dans son atelier parisien. Simplement parce que c'était le genre de choses que l'on faisait dans la famille.

La deuxième vie de Robert Wyatt est celle du musicien excessif, qui connaît tôt le succès comme batteur et chanteur de Soft Machine, un groupe qui fut un temps l'égal de Pink Floyd dans le monde psychédélique, avant de s'en faire virer parce qu'il n'avait «pas le niveau». Mais Marcus O'Dair fait bien comprendre que ce sont les abus alcoolisés de Wyatt qui l'ont isolé. Deux ans plus tard, c'est cette même façon de se bourrer «*jusqu'à délirer*» qui le jettera du quatrième étage d'un immeuble de Londres, le 1er juin 1973.

Aquatique.

La colonne vertébrale brisée, il se découvre alors une nouvelle philosophie : inventer sa nouvelle musique à partir de moyens désormais réduits. C'est sa troisième vie, riche de 11 albums d'une pop aquatique et délicate nourrie de jazz. Un monde unique, d'une sérénité remarquable, que l'on comprend un peu mieux en ayant refermé cette biographie nécessaire.

«Different Everytime» de Marcus O'Dair, éd. Serpent's Tail (anglais), 27 €.

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Les Soft Machine au 33 rue Notre-Dame de Lorette - Jeansegura.fr - 8 novembre 2014



Les Soft Machine au 33 rue Notre-Dame de Lorette

Jean Ségura

[Sur son site personnel, Jean Ségura évoque une rencontre inattendue à Paris avec les "Soft Machine". Il est probable que l'auteur ait confondu Daevid Allen et Kevin Ayers dans ses souvenirs.]

Rencontre fortuite le Dimanche 8 octobre 1967 avec trois musiciens de Soft Machine, quand le Swinging London s'invite chez mes parents le temps d'une soirée télévisée

Juillet 1967, Summer of Love sur toute la planète, les Soft Machine se produisent au Festival de la Libre expression à Saint-Tropez. Le groupe, alors inconnu, passe en première partie du spectacle donné par Jean-Jacques Lebel : Le Désir attrapé par la queue ; de Pablo Picasso avec la « tragédienne du strip-tease » Rita Renoir et son mari chauve Jacques Seiler. Ma cousine, journaliste au Nouvel Observateur et de dix ans mon aînée - familière du « portrait à vif » qui a déjà John Lennon et Salvador Dali dans son tableau de chasse - aborde les Soft sans complexe.

Les Futurs Beatles

L'article sort sous le titre Les Futurs Beatles le 11 septembre 1967 dans la rubrique « Les bruits de la ville ». Et les Soft reviennent bientôt en France dans un Paris qui répercute avec quelques mois de retard la vague créative du Swinging London des sixties. La Télévision Française (qui a déjà raté les Beatles et les Rolling Stones lorsqu'ils étaient venus, alors quasi-inconnus en 1964) ne peut plus ignorer que la musique d'outre-Manche ne se limite pas aux bluettes de Petula Clark. Les Soft, invités de l'émission de Daisy de Galard Dim Dam Dom Variétés, enregistrent – en couleur - une session qui doit être diffusée dans la soirée du dimanche 8 octobre 1967 sur la 2ème Chaîne.



Dim Dam Dom ouvre ses studios

En fin de cette journée du 8 octobre, ma cousine (qui n'a pas la télé) appelle à la maison et me demande si elle peut passer avec ses *copains*, les Soft Machine ?

Les musiciens voudraient vraiment voir leur passage sur le petit écran des « frenchies ». Coup de chance, mes parents sont de sortie ce soir-là et j'accepte de recevoir discrètement ces « nouveaux Beatles ». Nous n'avons qu'une télévision en noir et blanc, mais cela fera l'affaire (la couleur n'a commencé à émettre sur la 2ème que depuis le 1er octobre 1967) . Les Soft Machine débarquent rue Notre-Dame de Lorette vers 21 h. Et moi, ado de 18 ans, j'ouvre la porte à Daevid Allen, qui semble vivre une romance avec ma cousine, Robert Wyatt (pas encore en fauteuil roulant) et un troisième (sans doute Mike Ratledge).

La gentillesse de Robert Wyatt

Ces musiciens hyper-chevelus - qui auraient fait peur à papa et maman - resteront assis tranquillement le temps de leur passage à l'antenne. Puis ils repartiront bien gentiment après des remerciements très « british ». Je me souviens encore de la gentillesse de Robert Wyatt et du sourire de Daevid. Les Soft Machine ne sont jamais devenus les nouveaux Beatles. Je ne suis pas sûr de bien connaître leur musique. Mais il m'en restera ce souvenir bien vivant.

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Wyatt Hotel - crisscross-jazz.com - décembre 2010

Wyatt Hotel

A l'heure où deux nouveaux disques (Gilad Atzmon et Sophia Domancich) se servent de sa voix comme d'un étendard des temps d'art maintenant levés, il était temps pour nous d'essayer de toucher du doigt l'essence qui alimente ce véhicule bio et diesel qu'est Robert Wyatt. Au point de publier un texte inédit faisant de troublantes révélations sur l'existence du chanteur-compositeur-batteur au grand choeur. Robert Wyatt serait-il un fantôme?

AVANT-PROPOS

« For the Ghosts Within ». Tel est le titre du dernier disque de Robert Wyatt. Ce titre dégage quelque chose de troublant. Car l'ombre de Robert Wyatt plane sur le jazz et plus généralement sur la musique moderne comme un fantôme sur un hôtel, tel les ectoplasmes classes qui surgissent de l'inconscient malade du Jack Nicholson de Shining. Mais pour l'homme de fer de la pop souterraine, ce serait l'inverse. Comme si Jack Nicholson-Robert Wyatt débarquait dans un hôtel qu'il a longtemps habité, faisant le service sans que personne ne s'en rende compte. Certains si. Tel Daniel Yvinec sur le premier album de l'ONJ, Sophia Domancich sur son dernier disque ou le saxophoniste israélien Gilad Atzmon qui vient de convier ce fantôme à chanter des standards du jazz, de Lush Life à Round Midnight en passant par In A Sentimental Mood. Tout le monde le sait: les spectres acteurs tels que Wyatt sortent toujours Round Midnight, mènent une Lush Life outre-tombe et laissent inévitablement échapper derrière eux comme une Sentimental Mood.

I.

Robert Wyatt est un fantôme. J'en suis sûr. Enfin, presque sûr. J'ai des preuves. Des preuves quasiment flagrantes. Et puis non, pas besoin de preuves, une preuve, ça peut toujours être récusée, une preuve, ça ne résiste que très rarement à l'épreuve de sa contre-preuve. Et puis les preuves, c'est comme les promesses, elles n'engagent que ceux qui y croient durs comme frères. Donc pas de preuves, une chose de réglée.

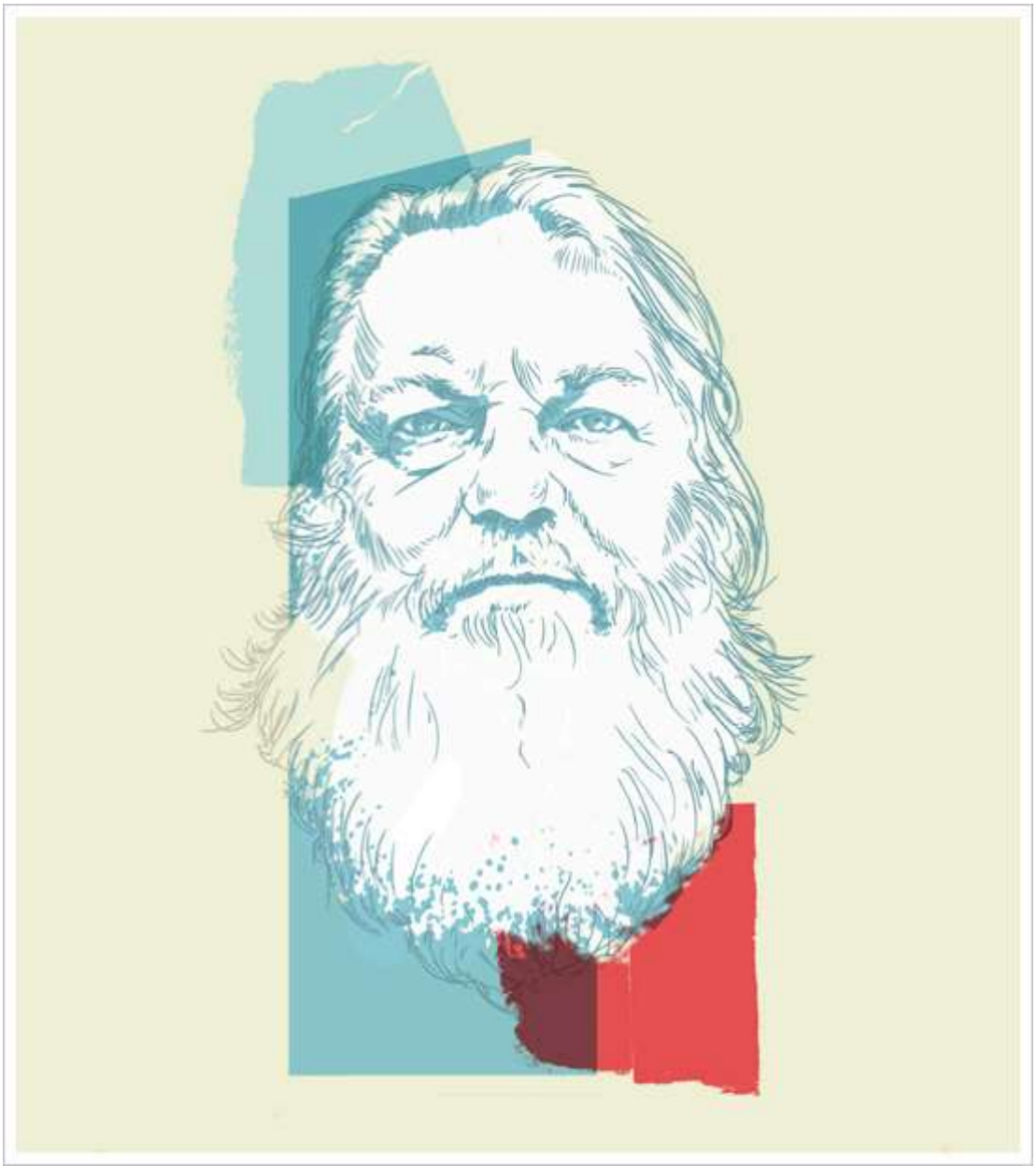
II.

Il suffit de se rendre compte qu'après 1975 et son accident qui ne lui a pas coûté la vie mais deux jambes, sa musique a changé de face, à jamais. Voici ma thèse. Ce jour-là, Robert Wyatt a chevauché la barrière, vous savez celle qui sépare les vivants (presque)

morts des morts (à l'allure de) vivants. Depuis ce jour, son fantôme continue cependant à nous hanter, nous mortels aux grandes oreilles que nous sommes. Nos feuilles de chou, il s'en sert comme d'antennes pour faire passer ses messages. Bref, le trentenaire éternel nous mijote une sorte de radio d'outre-tombe. Mais enfin, c'était pourtant évident. A partir de « Rock Bottom », sa voix devient aussi fragile qu'un fil sur le point de casser sa pipe en mille morceaux. Et puis, ce vulgaire stratagème de la barbe blanche, quand même c'est gros comme une monumentale maison perdue dans une petite prairie. Cette allure de figure divine ou christique ou messianique sur le retour, ça ne vous a pas mis la puce à l'oreille? Doit-on en déduire qu'au Ciel, nous devenons tous des clones du Dieu à la toison blanche? L'idée fiche son lot de banderilles à l'épine dorsale, surtout pour les plus séduisants d'entre nous – car la beauté cachée des laids, des laids, se voit sans délai, délai, c'est bien connu.

III.

A tout ça, je ne vais pas vous mentir, j'y pensais plus ou moins, avec des hauts et débats avec moi-même. Et puis, j'ai appris qu'il sortait un nouveau disque, avec le saxophoniste Gilad Atzmon. Et que dans le même moment, il participait au nouvel opus de la pianiste Sophia Domancich. Le don d'ubiquité, je ne sais pas vous, mais pour moi, il n'y a qu'une seule genre de substance à la posséder: la fantomatique, l'ectoplasme, celle qui traverse les murs sans se cogner la tête, celle qui peut dire « va voir là-bas si j'y suis » et s'y trouver. Et puis, l'an dernier, on nous avait déjà fait le coup. L'ONJ de Daniel Yvinec s'était baptisé « Around Robert Wyatt « comme on inaugure d'un jet de Nabuchodonosor un bateau devenu ivre, du genre « oui, on a enregistré un disque avec sa voix, mais il n'était pas là en studio, il nous a envoyé les bandes, et blah blah bli et blah blah blah ». Comme disait Henri Michaux qui s'y connaissait en esprits divers et variés. « C'est surtout grâce à ton imbécillité que l'imbécillité de l'autre est pour toi si pleine. / Pourtant superficielle. Elle n'a guère que ta substance. » Hormis le retour de la substance (comme par hasard), ça veut surtout dire qu'il ne faut pas nous prendre pour des buses sans arrêts. Ma thèse puisqu'il faut tout vous dire: depuis 35 piges, le vieux Bob éponge une poignée d'élus auxquels il fait croire qu'il sort des disques à un rythme soutenu. En réalité, ces objets sonores – on les dit souvent « non identifiés » comme si c'étaient des extra-terrestres ou des soucoupes volantes, non, ce sont simplement comme des images mentales et auditives venues de l'au-delà – bref, je reprends: ces objets sonores donc nous sont transmis par le fantôme de Robert Wyatt. Comment choisit-il ces heureux auditeurs VIP de l'outre-tombe? Je ne saurais vous dire. Si j'en juge par ce que j'ai pu observer de mes yeux vus, il a sans conteste un don pour ne pas raser les mûrs (traduction: la chair fraîche, très peu pour lui, merci). Parfois il se tourne vers les moins de vingt ans, mais le jeunisme ne semble pas faire partie de sa philosophie de transmission sonore. Certes il est apparu à Björk à l'aube de ses quarante printemps, mais il ne tape que très rarement plus bas – enfin, il faut que j'arrête avec ma mauvaise foi, mais sans mauvaise foi aucune thèse à peu près crédible n'est possible, car j'avais oublié une audio-apparition pour les electro-popeux de Hot Chip et pour le rejeton féminin de Jan Garbarek, Anja. Enfin ça pèse pas lourd. Les quadra, les quinqua, les sexa, les septa, les octaves, c'est bien plus son fond d'apparition. Maintenant à la question: le fait-il exprès? Difficile à répondre, même s'il faut reconnaître que les fantômes ne fréquentent que très rarement la jeunesse. C'est comme ça, on ne peut rien y faire. Faut sans doute une certaine expérience de vie pour pouvoir les capter.



IV.

Il y a un autre point à ne pas négliger. Robert Wyatt est considéré comme l'un des fondateurs de l'école de Canterbury. Et qu'est-ce qu'on y trouve à Canterbury? Je vous le donne en mille: le fantôme décrit par Oscar Wilde. Tututu vous allez me répondre et vous ne seriez pas dans votre tort: le fantôme du Dandy Oscar était domicilié à Canterville et non à Canterbury. Certes, mais je vais me permettre, sauf votre respect, (« c'est pas que je m'ennuie, mais je vais me barrer » signifie « je m'ennuie, encore deux secondes de plus et je rejoins François Villon au paradis des pendus »; pareil pour « sauf votre respect », c'est un attentat larvé d'irrévérence.) Bref, sauf votre respect, je vais me permettre d'en placer pas une, mais deux. D'une part, comme Proust avec Balbec pour ne pas nommer Cabourg ou Kerouac avec Dean Moriarty pour ne pas se retrouver avec un procès au cul de Neal Cassady, il est évident que Canterville sous la plume d'Oscar Wilde résonne comme un Canterbury à peine maquillé. Et l'évidence ne tolère aucune contestation possible. Elle s'impose 6/0 6/0 6/0 un point c'est tout. Si l'évidence était un joueur de tennis, ce serait Nadal à Roland-Garros, faudrait vraiment qu'elle ait 40 de fièvre, une jambe cassée et un coup dans le nez pour ne pas s'imposer. Si l'évidence était une équipe de foot, ce serait Barcelone. Pour le pilote automobile, elle hésiterait entre Schumacher et Loeb et pour le cyclisme, elle prendrait Lance Armstrong, même si Jeannie Longo ferait très bien l'affaire. Bon, je n'étoffe pas la métaphore plus loin, je pense que vous avez saisi le truc. Et puis, à Canterbury, il y a eu un autre événement célèbre, le meurtre dans la cathédrale de l'archibishop Thomas Becket. C'est T.S. Eliot qui l'a raconté et lui s'y connaît sévère en fantômes. Oui, je pense aux Hollow Men que récite Marlon Brando dans Apocalypse Now, autre revenant, épouvantail, spectre fameux de l'imaginaire collectif.

V.

Et puis je n'ai jamais entendu parler de Robert Wyatt au journal de Jean-Pierre Pernaut, le miroir par excellence de la réalité. Si j'étais logicien (ce dont je m'abstiens volontiers), je m'aventurerais même à dire: Jean-Pierre Pernaut montre la réalité / Robert Wyatt ne passe pas au journal de Jean-Pierre Pernaut / Donc Robert Wyatt n'est pas réel. Alors que si le journal de Jean-Pierre Pernaut avait existé avant 1975 (ça demande un léger effort d'imagination, mais pas tant que ça, essayez donc), il aurait sûrement parlé de Soft Machine. De là à savoir si le reportage aurait été laudateur ou accusateur, je ne saurais m'avancer, mais au moins ça prouve… non j'avais dit pas de preuves, disons ça démontre que Robert Wyatt n'existe plus puisque Jean-Pierre Pernaut n'en parle pas. En tout cas, une chose est indubitable. Si Jean-Pierre Pernaut avait eu son journal en 1975, il aurait annoncé la disparition de Robert Wyatt, il ne se serait pas trompé lui.

VI.

Maintenant, je pose une autre question: à quoi bon savoir la vérité? A rien je vous l'accorde, nada, dalleque, quequette. La vérité ne sert jamais à rien de toute manière. La franchise pourquoi pas, la diplomatie why not, l'hypocrisie ça peut être bien utile, la cautèle vous en reprendrez bien une part allez faut pas gâcher, mais la vérité, non, c'est vraiment une perte de temps (et si Robert a du « why » dans son patronyme, c'est pour nous éviter le tracas des bi-causes, celles qui peuvent expliquer le tout et son contraire).

VII.

Je pourrais continuer longtemps comme ça et vous faire ingurgiter de force toute une liste d'arguments comme on nous force à manger deux ou trois agrumes par jour. Non, les listes, c'est pour les mariages et les commissions, deux sujets qui n'ont pas leur place ici, ni au royaume (ou dictature ou république ou empire, faudrait qu'on se penche sur ce problème avant qu'il ne soit trop tard) des spectres. Je me contenterai donc d'une ultime remarque – d'autant que je finirai par un septième chapitre (malmener et jouer du chiffre sept quand on manie l'au-delà, ça fait toujours son petit effet). Sur la pochette intérieure de « Comicopera », l'un des derniers opus de l'homme de fer qui aiguise le faire, il est inscrit texto « You can't see me but I'm here, I'm particles in the air. » Et comme si ça ne suffisait pas, Robert s'adresse, dans la chanson inaugurale du recueil, à ceux qui ont les antennes pour le capter: « So, if you can hear me, / if you're still there, / stay tuned, / I'll get back to you ». Alors, là, de deux choses l'une: soit, Wyatt rend sa condition spectrale tellement évidente que personne ne la voit – une condition qui deviendrait solaire à force d'être fantomatique, comme un astre qui nous illumine sans cesse, mais qu'on ne peut jamais regarder dans les yeux; soit (et ce n'est pas antinomique), il nous annonce très clairement sa réincarnation prochaine. Alors, ce serait couillu de sa part, car ça aurait un petit parfum de resucée, cet acte de ressusciter, d'autres s'y sont déjà frottés et se sont brûlés les ailes – mais cela expliquerait le parfum de cantique qui s'échappe de nombre de ses morceaux, jusqu'au chant de Noël de « Nothing Can Stop Us » (Red Flag). A l'inverse de prestigieux et précédents confrères, Robert Wyatt aurait donc déjà composé et rédigé son évangile avant même de revenir de parmi les morts. Ça aurait de la gueule.

Texte: Clopin Trouillefou / Illustration: Dudley A. Zmuda (d'après une photo de Renaud Monfourny).

Réédition des « classic albums » de Robert Wyatt chez Domino Records: « Rock Bottom », « Ruth Is Stranger Than Richard », « Nothing Can Stop Us », « Old Rottenhat », « Dondestan Revisited », « Robert Wyatt & friends, Theatre Royal Drury Lane 8th September 1974"…

Sortie le 13 décembre du single What a Wonderful World (Domino Records)
« For The Ghosts Within' » de Robert Wyatt-Gilad Atzmon-Ros Stephen (Domino Records)

« Snakes and Ladders » de Sophia Domancich (Cristal Records) avec notamment John Greaves, Napoleon Maddox, Simon Goubert… Concert de sortie du disque jeudi 9 décembre à 20h30 au Triton des Lilas.

Previous article

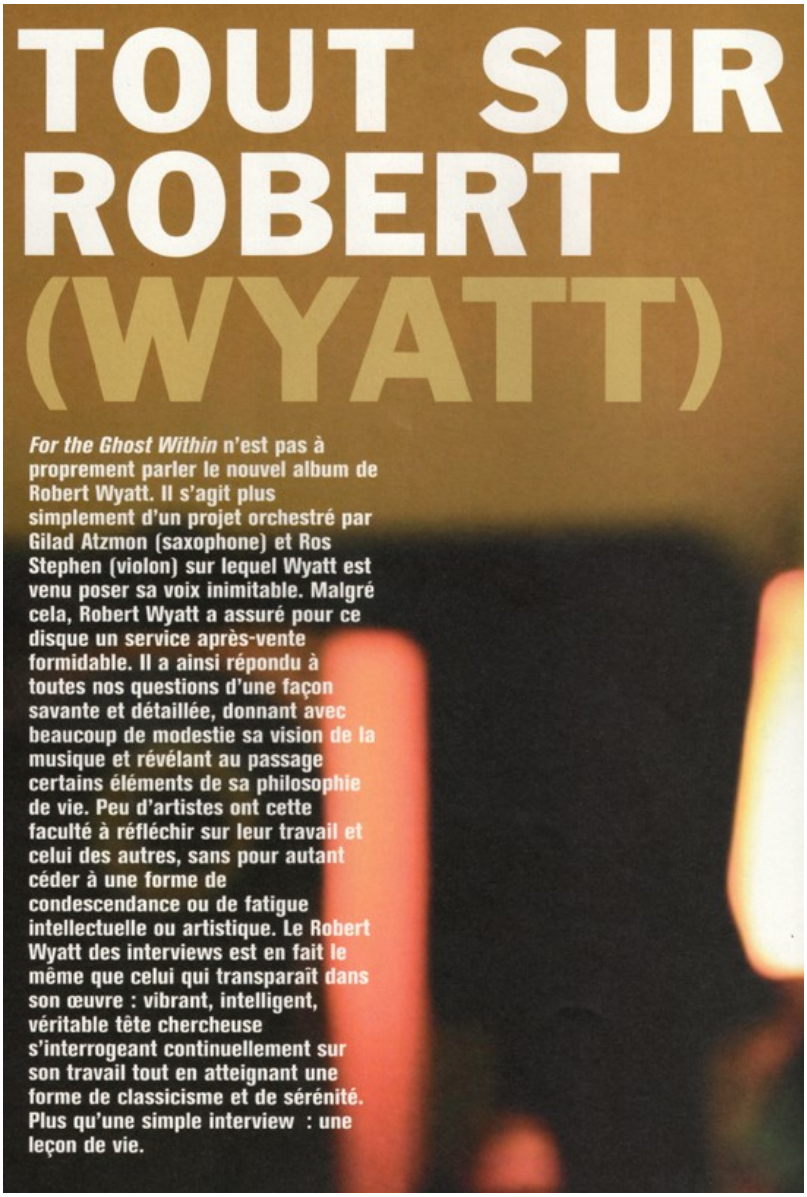
Next article

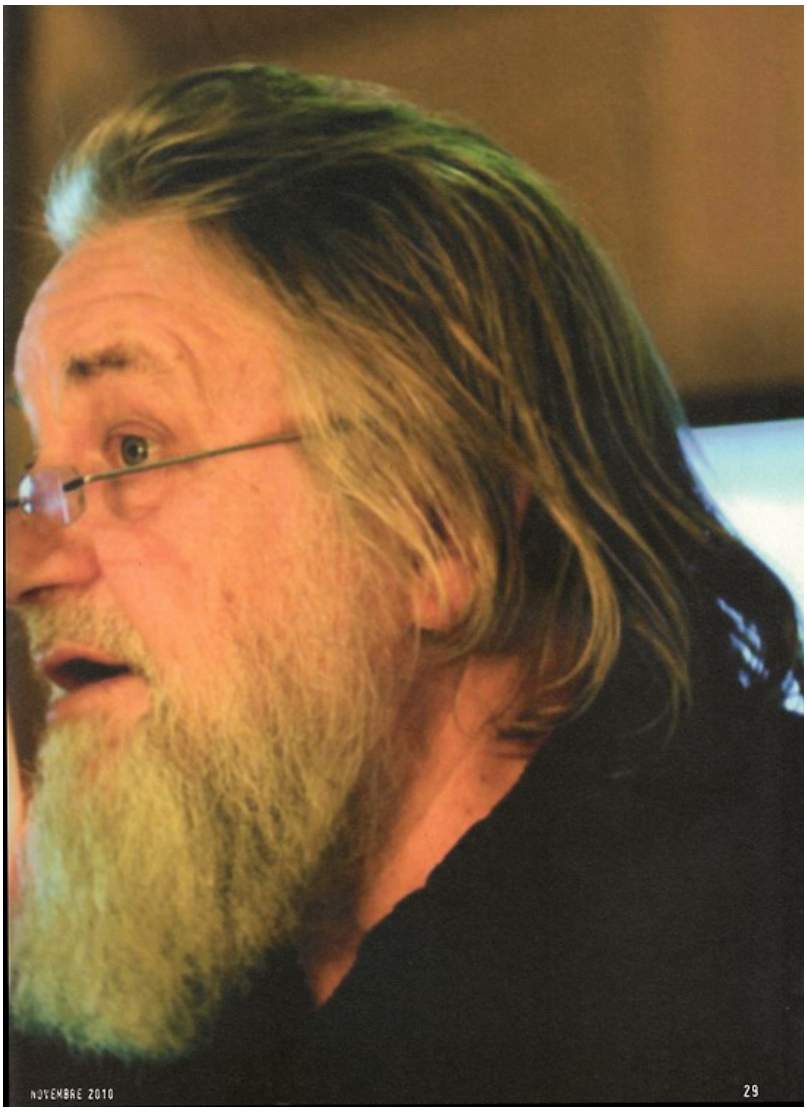
Back to the list

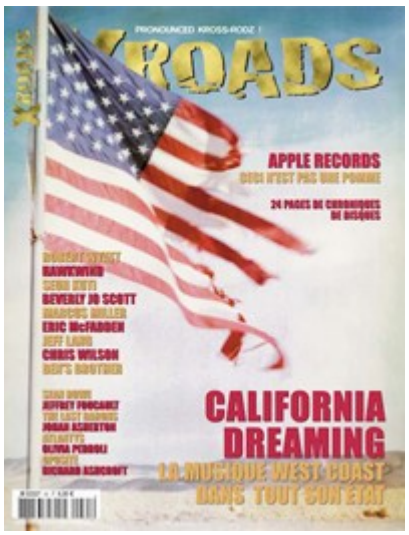
ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

Tout sur Robert (Wyatt) - Xroads - novembre 2010







Votre musique a toujours incorporé des éléments de jazz, mais c'est la première fois qu'un disque de vous y fait référence d'une façon si consciente. Pourquoi avoir fait cela à ce stade de votre carrière ?

Déjà, vous avez parfaitement raison, c'est ce qui se rapproche le plus d'un disque de jazz dans ma carrière, mais je ne suis pas l'instigateur de ce projet. Ce projet est en réalité une collaboration entre la violoniste Ros Stephen et le saxophoniste Gilad Altzmon. C'est leur troisième album ensemble. Le premier était un disque de tango, car c'est la spécialité de Stephen et le second était un hommage à Charlie Parker. Tous deux souhaitaient qu'il y ait un troisième album et que celui-ci soit chanté. Pour cette raison, ils m'ont demandé de les rejoindre. À l'origine, je ne suis donc qu'un chanteur invité sur ce disque, mais je me suis impliqué un peu plus en choisissant les morceaux que nous interpréterions ensemble. L'idée était de faire une musique qui date d'avant l'invention du rock'n'roll. Il y a bien sûr une référence aux jazz, mais ces musiciens ne sont pas des jazzmen. Ils viennent de la musique classique contemporaine. Il y a par ailleurs d'autres invités sur le disque : la femme de Gilad est venue interpréter un morceau et il y a aussi une chorale de chanteurs palestiniens.

Comment avez-vous rencontré Gilad Atzmon et Ros Stephen ?

J'ai rencontré Ros, il y a quelques années, dans un centre écossais, à Ayth. J'ai immédiatement trouvé sa musique, un point de vue moderne sur le tango argentin, très intéressante. Gilad, lui, je le connais depuis plus de dix ans. Je crois qu'on peut dire que je suis un fan de sa musique et aussi de ses idées. Il a joué sur mes deux derniers albums, *Cuckooland* et *Comicopera*.

Comment avez-vous choisi les originaux et les reprises figurant sur ce disque ?

Je crois que le dossier de presse fourni par Domino sur ce disque est un peu inexact. Il y a des compositions personnelles sur ce disque, mais aucune n'a été écrite spécifiquement pour ce projet. L'idée que l'on retrouve dans le titre était d'interpréter une musique fantomatique, dans le sens où l'on a déjà l'impression de l'avoir entendue quelque part. C'est pour cela que les standards choisis sont de grands classiques dont il existe déjà beaucoup d'interprétations célèbres. Les compositions elles-mêmes sont réminiscentes de musiques qui existent déjà. Gilad, par exemple, a composé un blues très classique. L'idée, à part cela, était de confronter une quatuor à cordes avec le son de la contrebasse. C'est ce qui constitue la base du disque. À partir de là, la plupart des expérimentations viennent de Ros. C'est elle qui a composé le second morceau du disque, «Lullaby for Irène», sur des textes de ma femme, Alfy.

Pour les standards, vous êtes-vous inspiré de versions précédentes ?

Jusqu'à présent, ma connaissance du jazz était surtout instrumentale. J'aime l'improvisation. Je ne m'étais pas trop intéressé aux chanteurs, ce que j'ai fait pour ce projet. Plus spécifiquement, je me suis inspiré de Nat King Cole et Peggy Lee. Cela ressemble à une musique simple, on se dit que c'est de l'« easy listening », mais ce n'est pas pour autant du « easy playing ».

À ce moment, je dois faire une pause dans ce papier pour vous dire ce qui s'est passé lors de la conversation téléphonique. Un grand blanc. Vingt secondes, peut-être, et puis Wyatt me dit : « Excusez-moi, je bois une tasse de thé ». Là, je me dis que je vais attendre une autre vingtaine de secondes, et non, ça dure plus de cinq minutes. J'entends chaque respiration de l'artiste, chaque gorgée, le bruit de la tasse, la déglutition, le bruit de quelqu'un qui roule une cigarette, quelques soupirs - ayant déjà rencontré Wyatt, je sais qu'il doit constamment se repositionner sur sa chaise roulante et que cela lui est assez pénible. Le truc, c'est que ces mêmes soupirs, on les entend sur For the Ghosts Within. Ce serait donc n'importe qui, ça n'aurait pas la même valeur, mais voilà, Robert Wyatt chante comme il parle, et il parle comme il soupire. On le dit de Miles Davis, mais ça vaut pour lui aussi : après la musique de Wyatt, le silence aussi, c'est du Wyatt. En gros, j'ai l'impression d'écouter une prestation improvisée dont je serais le seul auditeur. Croyez-moi, je n'en perds par une miette. Puis, la voix revient : « II y a toujours quelqu'un à l'autre bout du fil ? ». C'est reparti.

... Généralement, quand on pense au jazz, on pense à l'improvisation, au momentum, à la performance elle-même. Le fait est qu'il s'agit avant toute chose de pièces musicales assez terribles, utilisant des fréquences, des harmonies que l'on n'entend pas dans d'autres styles de musique. En utilisant un quatuor à cordes pour jouer du jazz, on peut aboutir à des choses saisissantes. Normalement, l'artiste devrait jouer un accord. Là, on peut décomposer cet accord et n'en faire jouer qu'une partie à certains des musiciens et le reste à d'autres. C'est comme si, littéralement, la note prenait vie. L'autre chose géniale avec ce disque, c'est qu'il implique la participation de jeunes musiciens classiques qui sont plus ouverts à des harmonies nouvelles que les musiciens de pop.



Ce qui ressort du disque également et avant toute chose, c'est votre voix. Est-ce que pour vous ça n'impliquait pas un certain challenge ?

Oui, ça l'a été. Sur mes disques, je ne mets pas ma voix en avant. J'ai tendance à la noyer sous les arrangements, à la placer dans la musique. Pour ce disque, Gilad voulait au contraire qu'il y ait une forme de clarté et je me suis senti beaucoup plus exposé qu'à l'habitude.

Vous avez parlé de Peggy Lee et de Nat King Cole, mais pour ma part, j'entends beaucoup de Chet Baker...

Oui; bien sûr, Chet Baker est la principale influence sur ma voix. Quand je vous parlais de Peggy Lee et de Nat King Cole, je ne pensais pas à l'influence qu'ils ont eu sur ma technique vocale, mais je faisais juste référence au fait que je voulais revenir à l'origine de la chanson dans ce qu'elle a de plus pop. Après, si on parle de ma façon de chanter elle-même, c'est clair qu'il y a du Chet Baker. Je ne suis pas un bon chanteur, la seule chose que j'ai à offrir, c'est ma voix naturelle, celle avec laquelle je parle. Je ne peux pas vraiment l'adapter au style de la chanson car je n'ai pas beaucoup de registre. Chet Baker a fait un travail formidable avec Charlie Parker, lors des « West Coast Sessions ». Il n'était pas éduqué musicalement, pas plus que je ne le suis. C'est pour cela que je m'identifie à lui, j'imagine. Par contre, il avait une oreille extrêmement précise. Il n'était pas comme les chanteurs de son temps. Là où les autres chanteurs de jazz devaient amuser et chanter avec une certaine autorité, sa voix laissait avant tout passer énormément de solitude et de faiblesse. C'était tout sauf du showbiz. Aussi, il y a quelques années, je me suis mis à la trompette, je ne peux pas vraiment improviser, mais j'arrive à jouer des mélodies, je suis contraint de jouer d'une façon minimaliste et pour cela aussi, Baker est une grande influence. Cela a aussi beaucoup contribué à façonner mon souffle.



À un certain moment dans l'album, il devient impossible de dire si on écoute de la pop, du jazz ou de la musique contemporaine. Croyez-vous que les frontières aient bougé entre ces genres, qu'elles sont aujourd'hui abolies ?

C'est vrai ce que vous dîtes. Des amis qui ont entendu ce disque me disent qu'il n'est pas facilement classable. L'idée du disque était de jeter un regard nouveau sur de vieilles choses. Nous sommes trois personnes très différentes, venant de disciplines différentes. Le produit de cela est assez inhabituel avec un côté innovant. Je dois dire que l'innovation pour elle-même n'est pas quelque chose qui m'intéresse, ça m'ennuie même beaucoup. J'ai un peu dépassé cette période du free où il fallait forcément inventer quelque chose de nouveau. Plus

modestement, sur ce disque, la nouveauté vient du fait que ma voix, les cordes et le saxophone sont mis sur un plan d'égalité, que rien ne vient donner plus d'importance à l'un ou à l'autre. Je pense aussi que les musiciens d'aujourd'hui sont plus ouverts qu'avant, du moins ceux avec lesquels je travaille parce que je ne voudrais pas généraliser. Ils sont moins condescendants qu'il y a quelques décennies, quand les musiciens de classiques méprisaient ceux du jazz qui méprisaient eux-mêmes ceux de la pop. Ce n'est plus le cas désormais, car les musiciens de classique se sont ouverts aux musiques du monde. Ils écoutent des choses comme de la musique africaine et du reggae et ça change beaucoup leur attitude par rapport au jazz et à la pop.

D'un autre côté, la musique mainstream est de plus en plus standardisée. Quand on écoute le jazz contemporain, c'est comme si le free n'avait jamais existé. Ne croyez-vous pas que nous vivons dans un monde de plus en plus conservateur sur le plan artistique ?

Ça, c'est une très bonne question, mais voyez-vous, je ne suis pas sûr de pouvoir fournir une très bonne réponse ! Cela me rappelle une phrase qu'avait dite le chef d'orchestre de jazz Stan Kenton quand on lui avait demandé où allait le jazz. Il répondit: « Moi, je vais à Cleveland ce mardi ». Je me sens un peu comme lui, je ne me pose la question que pour moi-même. J'ai quand même l'impression qu'il y a toujours pas mal d'innovation en musique, beaucoup de collaborations aussi. Ce qui est plus difficile à observer dans la musique actuelle, en fait, c'est un arrière-plan révolutionnaire. Je crois que nous nous sommes habitués à l'idée que l'avant-garde soit la voix d'un changement massif. Beethoven, par exemple, voulait écrire une symphonie pour Napoléon, puis il changea ensuite d'avis, car il réalisa que Bonaparte n'était qu'un tyran comme les autres. L'idée, c'était qu'un changement politique dans le monde réel devait nécessairement s'accompagner de nouvelles formes artistiques. Cela était lié à l'émergence de l'idéologie révolutionnaire en Europe. Les révolutions artistiques, pour moi, suivent les révolutions réelles. La même chose nous est arrivée pour ma génération avec l'avènement du communisme. Nous croyions vraiment en Mao Tsé Toung et nous jouions du free jazz pour accompagner la révolution communiste. Nous nous sommes aperçus plus tard qu'il n'était qu'un dirigeant totalitaire et ego-maniaque. Ce fut une impasse. Aujourd'hui, nous vivons dans un monde où il n'y a plus d'idéologie, donc il n'y a plus non plus de formes artistiques fortes pour les accompagner. Quand aujourd'hui, on vous présente ce nouvel artiste contemporain, ce nouveau film choquant, ça ne choque plus vraiment les gens. C'est complètement creux la plupart du temps. Est-ce vraiment une mauvaise chose ? Peut-être est-ce seulement la fin d'une parenthèse qui aura duré deux siècles. Après tout, l'art n'est peut-être là que pour amuser les gens, c'est à mettre au même niveau que l'artisanat ou la boulangerie. Certains font de la musique comme on fait du pain. Peut-être finalement que cette idée de l'art comme quelque chose de forcément innovant est appelée à disparaître.

Ah oui... finalement, vous avez quand même fourni une très bonne réponse à ma question ! Pour la peine, je vais être beaucoup plus terre-à-terre. Le fait d'être sur un label indie pop vous fait-il écouter beaucoup de cette musique ?

La chose qui fait que je suis chez Domino, c'est que c'est une compagnie très décente. Je ne sais pas si c'est le cas de la branche française, mais je peux le dire sans problème au sujet de la maison-mère en Angleterre. Si j'ai été présenté à ces gens, c'est parce que déjà, j'étais chez Rough Trade avant. Je sens chez Domino la volonté d'investir dans des musiques assez difficiles. Il y a un vrai soutien pour les artistes d'avant-garde. Maintenant, ce n'est qu'un label. Ce qui nous lie tous les deux, c'est que nous voulons manger. D'accord, je ne suis pas si vorace que cela, mais il ne faut pas croire que notre relation est romantique. Il s'agit au moins de gagner de quoi vivre. Mais nous nous sommes toujours très bien entendus et c'est comme cela que j'ai fait mon pas dans le mouvement indie anglais.

Qu'écoutez-vous en ce moment ?

Le disque reflète assez bien le genre de musiques que j'ai écoutées ces derniers temps. Ma discothèque me semble commencer dans les années 1940 puis aller jusqu'en 1950 et revenir en arrière dans les années 1940 à nouveau, et ainsi de suite, comme un cycle.
J'écoute beaucoup de musique datant environ de 1945. Pour la reprise de « Laura », j'ai re-regardé le film d'Otto Preminger. Je trouve cela intéressant de regarder le passé. Le futur, ce n'est rien du tout. Par contre, le passé, lui est en constant changement. Je vais faire une analogie. Si vous grimpez sur

« GÉNÉRALEMENT, QUAND ON PENSE AU JAZZ, ON PENSE À L'IMPROVISATION, AU MOMENTUM, À LA PERFORMANCE ELLE-MÊME. LE FAIT EST QU'IL S'AGIT AVANT TOUTE CHOSE DE PIÈCES MUSICALES ASSEZ TERRIBLES, UTILISANT DES FRÉQUENCES, DES HARMONIES QUE L'ON N'ENTEND PAS DANS D'AUTRES STYLES DE MUSIQUE. EN UTILISANT UN QUATUOR À CORDES POUR JOUER DU JAZZ, ON PEUT ABOUTIR À DES CHOSES SAISISSANTES »

une montagne, il n'y a absolument rien au sommet, ce que vous voyez, c'est une ligne d'horizon qui ne change pas, ce n'est pas très intéressant. Ce qui change, en revanche, c'est la façon dont vous voyez le passé. Vous commencez à grimper et au bout de quelques centaines de mètres, vous voyez l'endroit d'où vous venez et il vous semble complètement différent. Si vous grimpez encore, vous aurez de nouveau une vue différente, plus large. Du coup, je ne suis pas d'accord avec l'idée que le changement n'est que le privilège de la jeunesse. Je crois au contraire que l'expérience est ce sur quoi nous pouvons nous appuyer pour changer. C'est pour cela que ce nouvel album traite de la nostalgie, en tant qu'élément positif. Devenir vieux, c'est quelque chose que j'apprécie, en fait. Bon, cela étant dit, j'écoute quand même pas mal de choses récentes, mais toujours en lien avec les gens avec lesquels je travaille. Ces derniers temps, par exemple, j'écoute Monica Vasconcelos, une chanteuse brésilienne avec laquelle j'ai travaillé et Sarah Gillespie, que Gilad vient de produire. Sinon, je ne suis pas obligé de suivre la musique qui se joue en ce moment. Je ne suis pas chroniqueur comme vous et personne ne m'oblige à écrire dessus.

Que va-t-il se passer ensuite pour vous ?

Sur le plan discographique, rien n'est prévu. Je ne me sens pas obligé de faire de nouveaux disques. Je considère mes disques comme des enfants. Si j'en ai quatre ou cinq, je peux encore les élever correctement, faire que l'on soit fier d'eux, mais si j'en ai une centaine, cela va être plus difficile. Je veux donner le maximum sur chaque album pour ne rien regretter ensuite. Maintenant, je sais que je vais continuer à faire des disques. Je suis vivant et cela va plutôt bien. Cela prendra juste le temps qu'il faut. Ma devise, c'est « Bop'till you drop » [swinguer jusqu'à en crever]. Un point commun entre moi et le free jazz, c'est que ma vie est complètement improvisée. En fait, je ne sais pas ce que je vais faire cette après-midi.

Bon, je vais vous laisser y réfléchir, alors...

Oh, non, je vais le faire d'abord, et j'y réfléchirai ensuite.

Yann Giraud

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Spectres lumineux - Les inrockuptibles - N° 779 - du 3 au 9 novembre 2010



SPECTRES LUMINEUX

Accompagné d'hommes libres, Robert Wyatt enchante en reprenant des classiques de tous temps et de toutes origines. Où il a le courage, malgré tout, de chanter What a Wonderful World.

On est loin de la version foutage de gueule vomie par Nick Cave et Shane MacGowan. Ou de l'esprit grinçant de Michael Moore qui l'étale sur des images de guerre dans *Bowling for Columbine*. *Quand Robert Wyatt reprend le tube de Louis Armstrong* What a Wonderful World, *c'est bête, mais on a envie d'y croire. On a l'espoir insensé de retrouver l'enchantement originel du monde rien qu'en scrutant le bleu du ciel et la verdoyante parure des arbres. Oublions le vagissement des bébés... Et quel interprète mieux désigné pour rénover ce standard passé par toutes les intonations, de la plus sarcastique à la plus niaise, qu'un homme de 65 ans qui vient d'en passer trente-sept cloué dans un fauteuil roulant? Quel messager plus crédible pour porter un optimisme si peu conforme à l'air du temps, si peu raccord avec l'actualité que cet éternel enfant au regard tendre et malicieux, à la voix aérienne, à l'idéalisme politique demandant encore l'impossible?*

"C'est sans doute la chose la plus barrée que j'aie jamais eu à faire. Je ne pratique pas l'ironie ou le cynisme dans mes chansons. Je ne sais pas faire ça. Je suis conscient à quel point les choses vont mal aujourd'hui, combien il est difficile d être optimiste au pian politique, combien l'espoir tend à se dissoudre en beaucoup d'entre nous. A quoi ai-je pensé en enregistrant What a Wonderful World *pour que ça sonne vrai ? Ça va vous paraître idiot mais à des choses aussi simples qu'au sourire d'un enfant, à des amoureux qui se promènent dans le parc..."*



Il y a quinze ans, Robert Wyatt a fait une grave dépression qui a failli le faire chavirer définitivement. II a dû arrêter l'alcool, non sans mal, non sans regrets, et il entend

depuis, tout en s'excusant du cliché, "*regarder le bon côté des choses*". Son idée du bonheur se résume à ça ; être chez lui, avec sa femme Alfie et quelques amis, à écouter de vieux disques. A "*savourer les fantômes*", comme il dit... Son *What a Wonderful World* clôt un album savoureux et inclassable : *For the Ghosts within'*.

Allez, ces fantômes de l'intérieur n'ont pas l'air bien méchants. Ils défilent devant nous comme une chenille de vieilles chansons qui ont traversé le mur des époques. Outre *Wonderful World*, Wyatt y reprend des standards de l'ère du 78t comme *Lush Life*, *What's New?*, *Laura*, des rengaines ouvre-boîtes pour concentré de nostalgie. Il siffle sur le *Round Midnight* de Thelonious Monk. Relance la carrière de *Maryan*, parmi ses plus belles créations. Rafraîchit ce *At Last I'm Free* de Chic, enregistré une première fois en 1982, avec cette sincérité fragile s'éternisant en lui.



C'est là presque un exercice de style tardif, l'album d'un crooner assis se révélant dans la douceur de l'automne. Une idée pas si folle pour l'ancien batteur de Soft Machine, figure décalée de la scène rock qui a créé sa propre niche où accoucher d'une portée d'albums sans concession, populaires et progressifs. Et même assez conforme à son goût pour la romance pur sucre - entrevue avec cette reprise d'*Insensatez* d'Antonio Carlos Jobim sur son avant-dernier album *Cuckooland* - ou pour la voix soyeuse de Nat King Cole, son chanteur préféré.

Il est accompagné ici par les cordes du Sigamos String Quartet, qu'emmène la violoniste Ros Stephen, et par les anches du jazzman Gilad Atzmon, les deux initiateurs de ce projet dont Robert n'est que l'invité de marque. Un étrange trio pour un projet bien à part, ni vraiment jazz, ni tout à fait pop, un peu classique et même hip-hop. Stephen a cousu des arrangements d'une rare élégance qui habillent de neuf le romantisme un peu suranné des thèmes. Tandis qu'avec sa clarinette et son saxophone Atzmon en orientalise certains, en "parkerise" d'autres. Amis, Atzmon et Wyatt collaborent régulièrement. Militant antisioniste

exilé à Londres et blacklisté par le gouvernement israélien, Atzmon déloge de ce nouveau projet des intentions par trop passéistes en y introduisant des sonorités electro et en invitant sur un morceau deux rappeurs palestiniens de Ramallah. Juste assez pour doter l'ensemble d'un contre-champ, de rendre son anachronisme assumé pertinent dans un contexte de désastre régional aux résonnances planétaires.

Une manière de dire que la musique ne se divise plus aujourd'hui. Que les peuples feraient peut-être bien d'en faire autant. Qu'"*il y a dans de vieilles chansons assez de beauté pour conjurer un peu du malheur ambiant*", dit Robert Wyatt. Assez pour témoigner que le monde peut être vraiment *wonderful*.

Francis Dordor
Photo Renaud Monfourny.



Album Wyatt/Atzmon/Stephen *For the Ghosts within'* (Domino/Pias)
www.dominorecords.com

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Robert Wyatt - Démons et vermeil - Libération - 6 et 7 novembre 2010

Robert Wyatt
Démons et vermeil



A l'occasion de la sortie de «For the Ghosts Within», son 13e album, l'ex-batteur de Soft Machine, paraplégique depuis 1973, fait le point pour «Libé» sur un moment contrasté de sa carrière

Par SOPHIAN FANEN Envoyé spécial à Louth, Angleterre

Comme d'habitude lorsqu'il ne fait pas trop froid, la porte de la maison en brique sombre est ouverte sur la rue. Pas besoin de frapper, Robert Wyatt nous a vu arriver et nous attend, clope au bec et tasse de thé à la main, pour discuter de son très beau mais déconcertant nouvel album, *For the Ghosts Within*. Un vieux jazz file dans la pièce où le soleil pénètre dès que les nuages lui laissent un peu d'espace. Une trompette et un cornet dorment au pied d'un piano demi-queue. Une casserole, des fûts bizarres, des tuyaux en plastique colorés et un keffieh pendent devant la cheminée. Les autres murs sont occupés par des tables de mixage fatiguées et une collection de disques.

C'est dans cette maison de Louth, une bourgade isolée du Lincolnshire, à l'est de Sheffield, en Angleterre, que le barbu paraplégique travaille depuis plus de vingt ans, après que sa femme, Alfreda, et lui se sont convaincus que «*Londres n'était plus fait pour [eux]*». Et surtout pas pour le fauteuil roulant dans lequel Robert Wyatt est coincé depuis 1973, le dos broyé après une chute du quatrième étage, un soir de beuverie en compagnie des principaux acteurs de la scène rock psychédélique britannique de l'époque.

La première vie de Robert Wyatt, qui s'était lancé en solo en 1970 avant d'être viré de Soft Machine l'année suivante, s'achève là. La remise en cause musicale qu'il avait alors déjà entreprise a dû changer de forme : abandonner la batterie pour la trompette, le piano et une poésie pop aux ambiances aquatiques nourries de free jazz. Depuis, avec l'aide de la précieuse Alfie, qui écrit certaines paroles et dessine les pochettes des disques, Robert Wyatt construit à l'écart de l'agitation une discographie qui n'appartient qu'à lui. Un monde sonore endémique.

Jazz et chahut électronique

Agé de 65 ans, le chanteur revient en cette fin d'année avec ce treizième album en trompe-l'œil où lui-même se considère comme «*un invité*». «*L'idée de départ n'est pas de moi*, embraye-t-il en nous apportant une tasse de café, *mais de Gilad Atzmon [saxophoniste] et de Ros Stephen [violoniste]. Ils ont sorti, il y a quelque temps, un disque inspiré des morceaux que Charlie Parker a enregistrés avec un petit orchestre de cordes. Ils voulaient continuer dans cette tonalité et m'ont demandé d'en être la voix et d'en choisir les chansons.*» Ce nouveau disque est donc un «*Robert Wyatt with strings*», qui juxtapose un ancien morceau réorchestré (*Maryan*), trois compositions originales et des reprises de standards jazz (*Laura*, thème du film de Preminger du même nom ; *Lush Life*, popularisé par Nat King Cole ; les éternels *'Round Midnight* et *In A Sentimental Mood*, puis le non moins célèbre *What A Wonderful World* en guise de fermeture). Les nouveaux titres sont signés Atzmon, Stephen, Benge (le nom d'Alfreda)… mais pas Wyatt. Même chose pour la musique faite de cordes et de bois au classicisme jazz chahuté par des astuces électroniques et des boîtes à rythmes, où il n'apparaît que furtivement à la trompette.

Une panne d'inspiration ? Robert Wyatt allume une énième cigarette et s'agite dans la pièce. De temps en temps, il ouvre le piano pour illustrer ses propos de quelques accords, ou caresse sa barbe d'un gris-blanc qui semble ne plus devoir bouger. «*J'ai arrêté de boire depuis deux ans grâce aux Alcooliques anonymes*, lâche-t-il enfin. *J'apprécie de me réveiller avec l'esprit clair le matin. Mais la folie me manque… Oui, la folie me manque*.» Une façon pieuse de dire qu'il n'a pas achevé une chanson depuis qu'il est «clean», comme nous l'apprendra plus tard Alfie en nous raccompagnant à la gare, le regard préoccupé. «*J'espère que Robert sortira un nouvel album avant notre mort, dira-t-elle. Il a encore beaucoup de musique dans la tête, mais ça ne sort plus comme avant.*»

For the Ghosts Within nous apparaît tout d'un coup comme la dernière phase d'une thérapie, et pas la plus facile : rééduquer une vie de musicien en se reposant sur des chansons familières. Chacune avec sa petite histoire qui a touché Robert Wyatt à une époque de sa vie. «Lush Life *est l'une des plus belles chansons d'amour jamais écrites. Surtout, c'est une chanson d'amour homosexuel à une époque où il était très difficile pour les gays de vivre tranquillement. Je trouve qu'elle y gagne une profondeur supplémentaire.*» Et ce *What A Wonderful World* un peu caricatural ? «*J'ai mis cette chanson dans le disque parce qu'elle compte beaucoup. Je n'aurais pas pu chanter un texte comme ça il y a vingt ans. J'ai plongé dans la dépression dans les années 90, et je ne m'en suis sorti qu'en acceptant l'idée qu'il y a toujours quelque chose à aimer même si tout va mal aux infos.*» De la fenêtre de sa salle de musique, qui donne sur la rue, à deux pas des commerces et du marché, Robert Wyatt raconte avoir «*vu passer des enfants, devenus des adolescents qui rentrent saouls, puis de jeunes hommes qui vont au travail et aujourd'hui des pères qui emmènent leurs enfants à l'école. C'est quelque chose de merveilleux à regarder*».

Rêver reste le quotidien de Robert Wyatt, qui dit «*jouer de la trompette tous les jours*», et arpente le reste du temps cette maison dont les pièces s'enfilent jusqu'à un petit jardin où les plantes poussent comme bon leur semble. Il ne quitte Louth que de temps en temps, pour enregistrer ou se faire soigner à Londres, parfois pour aller voir des amis à Edimbourg. Il ne fréquente «*presque plus*» les concerts et refuse toujours de remonter sur scène. Mais il continue à chanter comme un ange. Sur ce nouveau disque, sa voix naguère cristalline et proche du registre de haute-contre, se fait encore un peu plus basse et instable. Des imperfections qui l'enrichissent en sensations contradictoires et évoquent les derniers enregistrements de Billie Holiday, dans lesquels elle se montrait d'une fragilité effrayante. «*C'est la période que je préfère chez elle. C'est du blues pur. Ces disques ont été rejetés pendant longtemps, mais je pense qu'on les comprend enfin aujourd'hui parce qu'on vit dans un monde post-rock'n'roll où la technique n'est plus un critère. C'est vrai, Billie Holiday ne chantait plus aussi parfaitement, mais elle chantait de façon plus touchante.*»



Photo Michael Grieve

«Antiraciste et xénophile»

Dans ce registre, le titre le plus poignant de *For the Ghosts Within* est *Lullaby For Irena*, dont les paroles, écrites par Alfie, sont dédiées à sa mère récemment disparue. Après les chansons d'amour, la politique arrive sur la table. Comme dans tous les disques de Robert Wyatt depuis *Cuckooland* en 2003, deux des compositions originales de ce nouvel album (le morceau titre et *Where Are They Now?*, qui invite la rappeuse britannique Shadia Mansour) évoquent directement le conflit israélo-palestinien.

Le trompettiste, qui fut membre du Parti communiste et se présente comme «*antiraciste et xénophile*», se passionne pour ce combat, encore alimenté par le militantisme de Gilad Atzmon, né israélien et soldat lors de l'invasion du Liban, avant de devenir britannique et critique du «*colonialisme sioniste*». A son contact, Robert Wyatt a sensiblement durci son discours propalestinien. *«La politique que mène Israël en ce moment est un nettoyage ethnique*, dit-il. *J'appelle les colons des "sionazis", parce qu'en liant toute critique envers eux à une remise en cause de l'Holocauste, ils amènent l'Occident à nier ce qui se passe réellement en Palestine.*»

Dans son cheminement très personnel, *For the Ghosts Within* finit par devenir bien plus qu'un bel album. C'est un disque d'étape majeur pour Robert Wyatt, celui où sa femme et ses amis le poussent à trouver une nouvelle façon d'être, de créer et d'enregistrer après des années accrochées à l'alcool. Ses envies de musique sont intactes, et il n'est pas permis de douter que ce disque l'aidera à profiter de sa nouvelle liberté.

«Quartet for the Ghosts» de Robert Wyatt, Gilad Atzmon, Ros Stephen and the Sigamos String Within (Domino/Pias).

Previous article

Next article

Back to the list

Rock Bottom, l'espace du dedans par Robert Wyatt - Gonzaï N° 333 - 13 août 2010 / Rock Bottom - Parlhot.com



Le 1er juin 1973, le farfadet de Soft Machine et Matching Mole fait une chute de quatre étages qui le laisse paraplégique ad vitam. Désormais il sera Robert Wyatt ou personne. Quelques semaines auparavant, il a fait la connaissance d'Alfie, sa compagne et muse aquatique, puis égrener les compositions de l'album à venir, « Rock Bottom », sur les bords de Venise. Trente cinq ans plus tard, Wyatt explique à Gonzaï la genèse de cette rupture historique.

Tout ça remonte à loin, près de 30 ans, et la mémoire n'est pas infaillible, c'est en partie quelque chose que nous construisons. Je ne peux donc être sûr que ce que je dis là est conforme aux choses telles qu'elles se sont passées.

A ma sortie d'hôpital j'essayais juste de mettre en forme les idées que j'avais accumulées durant ce séjour. J'avais passé presqu'un an sans autre chose à faire que rester au lit et écouter ce qui se passait dans ma tête. Au bout d'un moment j'avais fini par visualiser un ensemble. Ça devait représenter quarante minutes de musique. Je ne pouvais pas retenir plus. Je m'étais dit que ça pourrait faire un album. J'étais donc content de pouvoir me remettre au travail. Mon ambition était des plus modestes : trouver le moyen de continuer à faire de la musique alors que je ne pouvais plus être batteur.

A l'hôpital, dès que j'avais repris conscience, je l'avais dit aux musiciens « Je crois que vais rester là un moment. Je ne vais pas pouvoir continuer Matching Mole. » La vie de groupe, les tournées, tout ça pour moi c'était fini. En un sens c'était libérateur, mais c'était une liberté effrayante. Sans les musiciens de talent qui m'avaient accompagné, je n'étais pas sûr de pouvoir refaire un disque.

J'avais toujours fait partie d'un groupe. A mes débuts, dans les années 60, avec un groupe local, nous reprenions des standards de pop, de country et de rythm'n'blues pour faire danser les gens dans les bars. J'essayais de chanter ça en y mettant ma patte. Des mecs



comme Joe Cocker et Rod Stewart excellaient à ce jeu-là. S'approprier l'accent américain et les voix viriles de Sam Cook et de Ray Charles, c'était vraiment leur truc. Moi pas. J'avais un timbre trop androgyne et j'aimais trop les voix de femmes comme celles de Dionne Warwick et du label Motown. Il fallait que je trouve ma propre façon de chanter et de faire de la musique.

Les aléas de ma vie m'ont poussé dans ce sens. Aujourd'hui ma musique n'est ni rock ni vraiment jazz et j'utilise ma voix comme un instrument. Ça ne veut pas dire que la voix est un instrument comme les autres. La voix n'est pas un instrument comme les autres. C'est un instrument plus limité que les autres, mais c'est le seul que tout le monde entende et que tout le monde sache jouer. A notre naissance, via notre mère, c'est même notre contact privilégié avec le monde. Tout ça en fait un instrument spécifique, qui implique certaines attentes et certaines responsabilités.

Je ne me suis jamais considéré comme un chanteur mais peu de temps avant mon accident, j'avais commencé à développer ma propre idée de ce que je devais chanter. Ça impliquait que je me mette au clavier et que je me considère comme un compositeur-arrangeur malgré mes maigres compétences techniques. Avant de faire éventuellement appel à d'autres musiciens, je devais pouvoir retranscrire seul les atmosphères que j'avais en tête.

A l'époque je m'étais remis à composer, je travaillais sur le matériel censé nourrir le troisième album de Matching Mole, j'avais des bouts, des liens entre les morceaux. Je fréquentais Alfie depuis peu. Elle me disait qu'elle aimait ce que je jouais depuis dix ans, mais qu'elle trouvait ça trop dense, trop crispé. Pour elle, j'avais tout à gagner à ralentir le tempo, simplifier les structures. Aller vers l'espace, vers la lumière. Elle m'avait offert un petit clavier. C'est la base du son de Rock Bottom. De mon côté, je m'étais lancé dans des improvisations vocales avec des amis comme Gary Windo. Ce genre de chant se retrouve sur le disque.

Peu importe ce qui a été fait avant ou après l'accident. Peu importe que je sois en train de jouer du clavier à Venise auprès d'Alfie ou cloué sur mon lit d'hôpital à réfléchir et rêver.

L'album se situe sur un autre plan. Je ne dis pas que l'accident n'y est pour rien. En un sens, j'ai eu de la chance d'être allé à l'hôpital. Pendant près d'un an je n'avais eu aucune responsabilité. Je n'avais pas eu à chercher de travail, à me faire à manger, à payer de loyer. Ne pouvant plus marcher, je n'avais rien d'autre à faire qu'à rester au lit et écouter ce qui se passait dans ma tête. Curieusement, il y avait un piano dans la salle des visites. Elle était constamment vide parce qu'en toute logique les visiteurs restaient dans la chambre de leurs proches. Mais c'est là que j'ai composé tous les passages de piano de Rock Bottom. Les paroles, elles, ont autant été écrites avant qu'après l'accident. Elles n'en découlent pas. Souvent les mots n'y ont d'ailleurs aucun sens précis. Je me suis juste projeté dans l'espace que j'avais en tête, j'ai chanté et c'est ce qui est sorti.



T.S. Eliot a dit une belle chose. Il a dit que ses lecteurs comprennent sans doute mieux ses poèmes que lui-même. Je vois très bien ce qu'il veut dire : quand j'écoute de la musique, par exemple celle de Duke Ellington ou de Charles Mingus, je sais parfaitement ce qu'elle signifie pour moi, mais je n'ai aucun moyen de dire si c'est ce que le type avait en tête. Ce que l'artiste vise et ce que les gens voient dans son œuvre sont deux choses différentes. De toute façon je ne crois pas que la musique parle de tristesse ou de bonheur, de soleil ou de ciel gris. C'est comme se dire « De quoi parle une fleur ? » Penser la musique en ces termes peut donc détourner de sa vraie nature, de ce qu'elle a à offrir. Je pense que ma musique échappe à ces critères météorologiques simplistes. Nos états d'âmes aussi. Ils sont plus complexes. Alors bien sûr, parfois ils se radicalisent, c'est notamment le cas lorsque nous sommes déprimés. Mais moi, quand je le suis je n'arrive à rien. Si je finis un morceau et qu'il se retrouve sur disque, ça veut donc dire que je me sentais plutôt bien quand je l'ai écrit et confiant quand je suis sorti de studio.

Une fois que j'ai eu toute la matière – six morceaux et pas un de plus si mes souvenirs sont bons – j'ai voulu accueillir d'autres couleurs.

Sur certains morceaux je ne me sentais par exemple pas capable de jouer telles parties de basse, et encore moins de la trompette. Et, autant sur certains morceaux je pouvais me contenter de mes propres percussions, autant sur d'autres je voyais bien que j'avais besoin d'un autre batteur. Pendant l'enregistrement, j'ai donc fait appel à des musiciens en fonction des besoins spécifiques de chaque chanson. C'était la bonne méthode de travail. J'ai tour à tour sollicité les services de Gary Windo à la clarinette et au sax ténor, de Montgezi Feza aux trompettes, d'Hugh Hopper et de Richard Sinclair à la basse et de Laurie Allan à la batterie. D'autres contributions sont plus accidentelles, notamment celle Mike Oldfield et d'Ivor Cutler.

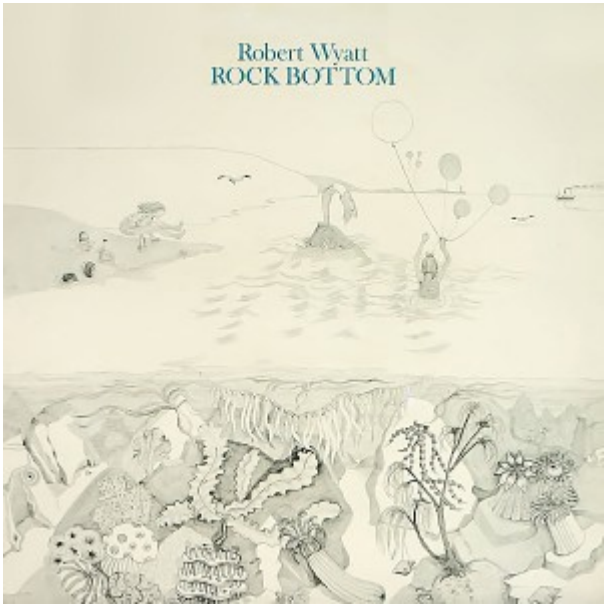
Pendant la fin de l'enregistrement – qui a surtout eu lieu au studio The Manor de Richard Branson – Mike Oldfield était souvent là. Le gros son à base de guitares et de claviers de la dernière partie du disque, c'est son idée. Je n'y avais pas pensé car je ne suis pas porté sur instruments électriques, je préfère les acoustiques. C'est en partie pour ça que j'écoute peu de rock. Aujourd'hui je n'écoute quasiment pas de musique chantée.

Le chant qu'on entend sur le dernier morceau du disque est d'Ivor Cutler, un poète écossais qui venait nous voir jouer presque tous les week-ends du temps de Matching Mole, et qui montait souvent sur scène pour réciter ses poèmes sur fond d'harmonium. Sa participation à Rock Bottom est un hasard. Il avait une voix très particulière. Je ne m'étais pas préoccupé de savoir si la mienne convenait au texte que j'avais écris, je lui ai demandé de le lire et comme ça rendait bien j'ai laissé sa voix. Du coup je n'y chante rien, mais ce n'est pas grave. Je me fichais que ce soit ma voix ou pas, je voulais juste retrouver le son que j'avais en tête. Le transport. Je ne pense pas m'en être éloigné. Enfin je dis ça, je n'ai vraiment su ce qui m'habitait que le jour où j'ai commencé l'enregistrement avec les musiciens.

Il y a environ deux ans sur son album intitulé The Bairns, le groupe folk de Rachel Unthank, The Winterset, a repris Sea Song. Leur version est plus sobre que la mienne, mais très belle. Quand je l'ai entendue je me suis souvenu que c'était plus ça que j'avais initialement en tête. Le solo de la pianiste est vraiment très proche de ce que je souhaitais atteindre. Le mien est complètement parti ailleurs une fois que je l'ai enregistré. L'improvisation vocale de la fin, les sons bizarres, la production de Nick Mason, tout ça s'est rajouté en studio, mais si Rock Bottom avait dû être un vrai album solo, Sea Song aurait plutôt sonné comme ce qu'en a fait Rachel Unthank.

Sea Song est la première plage de Rock Bottom.

A l'époque de sa sortie Alfie l'ignorait ; elle ne savait même pas que Sea Song parlait d'elle. Elle pensait que ça parlait de choses plus abstraites. En un sens c'était vrai, mais c'était surtout une description d'elle et de ce que ça signifie de vivre avec une femme. C'est un immense privilège. Leur sang est lié avec la lune et la mer. Comme elles, elles ont des cycles qui les affectent. Ce n'est pas un scoop de le dire. D'ailleurs beaucoup de clichés ont déjà été écrits à ce sujet. Mais Sea Song en remettait une couche ! Tout ça pour dire que ce n'est pas parce qu'on aime quelqu'un au point de former cet animal qu'on appelle « un couple » qu'on sait tout de lui. Notre partenaire peut traverser des choses dont on n'a pas idée, ne serait-ce parce qu'elle a son propre espace, ses pensées. C'est quelque chose qu'il ne faut pas l'oublier.



Pour la pochette de Rock Bottom, Alfie – qui réalise seule l'artwork de mes disques – voulait quelque chose de sobre pour prendre le contre-pied de tous ces disques psychédéliques et colorés qui envahissaient les bacs à l'époque. Elle s'était mise en tête de faire une image nostalgique, évoquer ces souvenirs issus de l'enfance qui incarnent une certaine conception du bonheur, de l'innocence, ce genre de choses archaïques qui restent dans l'inconscient collectif. Le dessin du Steam Ship en est une par exemple. C'est un gros bateau à vapeur, ça ne se fait plus aujourd'hui.

Alfie a eu l'idée de deux enfants qui jouent sur la plage, d'une fille et d'un garçon qui passent un moment comme ça, isolés.

Elle a aussi dessiné des reproductions de dessins de flore sous-marine. Elle avait trouvé ça dans de vieux livres de sciences naturelles. C'était des ouvrages datant des débuts de la révolution industrielle. Ils parlaient d'un monde où la nature avait plus de place dans la vie des gens, où la photographie n'existait pas encore. Ils montraient donc de beaux dessins d'oiseaux, d'arbres, de plantes. On en achetait plein. Surtout ceux qui parlaient de découverte de la vie sous-marine. Les gens rêvent souvent de voyage dans l'espace, de rencontres extraterrestres, mais en un sens pour nous cette vie sous-marine a toujours été plus fascinante. Cette autre forme de vie, on est sûr qu'elle existe. Au fond des mers de notre planète vivent vraiment des êtres qui n'ont plus rien de commun avec les poissons et tous les autres animaux que nous connaissons. On ne peut juste pas la voir ! Enfin maintenant on peut car nos instruments ont atteint ces zones de pressions mortelles et

ramener des photos, mais ça reste du domaine de l'incroyable.

Cette vie sous-marine m'a toujours évoqué ces autres mondes qu'on a en tête et qui resurgissent parfois lorsqu'on crée. Ce n'est qu'une métaphore mais la vie vient des océans. Nous sommes que des créatures aquatiques qui tentent de vivre sur terre. Je crois que c'est ce genre de livres qui m'a donné l'idée d'appeler ce disque Rock Bottom.

Je ne pensais pas que cet album aurait un public. Quand je l'ai fini, comme à chaque fois que je fini un disque, je me suis dit « ça y est, la source s'est tarie, je suis cuit ». J'étais donc heureux que les gens l'aiment. En France, on m'a même décerné un prix spécial, le Prix Charles Cros que je suis allé recevoir à Paris. Ça m'a réconforté de voir qu'on acceptait ma nouvelle façon de travailler.

Un jour, des années après sa sortie, Rock Bottom a été réédité. Alfie a alors pensé que l'artwork n'était plus en phase avec l'époque. Elle a eu une nouvelle idée. Elle a fait une peinture très colorée qui met l'accent sur les enfants qu'on voyait dans l'arrière plan de la première pochette. Je crois que l'idée lui a inconsciemment été soufflée par la révélation du sens de Sea Song. Quelque part, cette femme et cet homme qui rejoignent la flore sous-marine, c'est nous.

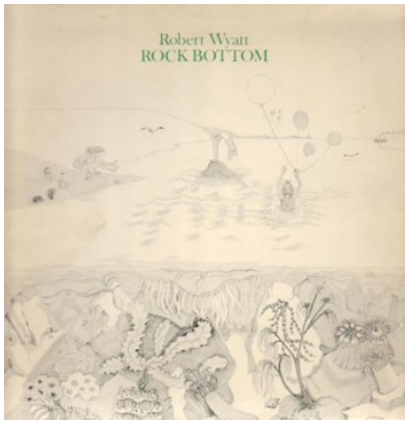
Propos recueillis par Sylvain Fesson, avec l'aide de Bertrand Burgalat
Illustration: Colocho

>> **L'interview sur le site de Gonzaï**

Lire ci-après la version intégrale de cet interview mise en ligne quelques mois plus tôt (le 17 novembre 2009) sur le site parlhot.com.

PARLHOT
L'INTERVIEW ROCK !

ROCK BOTTOM



17 novembre 2009. 17h. Paris 19e. « *Hello Mr. Wyatt !* » m'entends-je dire pour la troisième fois de ma vie. Non pas que je m'apprête à interviewer Robert Ellidge, vrai nom de Robert Wyatt, pour la troisième fois de ma vie, c'est la première et ce sera sans nul doute la seule, mais on s'est déjà eu deux fois au tel, le 12 novembre pour l'informer de ma demande, et le lendemain, vendredi 13, pour faire l'interview sauf que j'ai merdé. Au dernier moment, mon plan ligne fixe non surtaxée à l'étranger a sauté, et j'ai dû lui poser un lapin, à Wyatt, la honte. Et demander qu'on reporte. Parce que voilà, moi j'aurais préféré être là à me prélasser dans un train filant, comme immobile, vers l'âtre de « *Mr. Wyatt* ». Je voyais déjà les plaines de son Lincolnshire osciller dans la fenêtre de mon compartiment comme du vin dans un verre et ma joue ventousée tout contre, des feuilles griffonnées sur mes genoux, le sommeil pas loin, comme un rêve. Oui, j'aurais traversé cette campagne de la côte est anglaise, vu ces plaines que j'imagine comme celles qu'on voit dans le « Faust Arp » version Scotch Mist de Radiohead. J'aurais pu frapper à sa porte et dire : « *Hello Mr. Wyatt !* »

Ç'aurait été quelque chose. Ç'aurait été une quête. Wyatt chez lui me parlant de sa vie, de son oeuvre. On aurait eu le temps, tout le temps, comme hors du temps. Ambiance Père Castor, Chem-cheminée, Winnie l'Ourson présenté par Jean Rochefort. J'avais bien noté son adresse (je l'ai encore dans l'agenda de l'époque, j'attends vos propositions), j'avais regardé l'itinéraire, les trains. Je me voyais déjà raconter tout ça comme assis dans l'histoire. Je m'en faisais une joie. Mais non, le voyage n'avait pas pu se faire. Résultat : j'étais stress, stress, speed : il me fallait ce truc en plus : ce foutu fixe.

J'en avais finalement trouvé un. Thomas Ducres de Gonzai avait bien voulu me prêter le sien. La moindre des choses : c'est pour le premier et unique numéro de sa revue digitale Luxe Intérieur, autrement dit peanuts, que j'allais longuement interviewer « *Mr. Wyatt* ». J'allais donc chez Thomas. Et comme d'hab', j'étais en retard. C'avait été le parcours du combattant dans les couloirs du métro. Du coup, le corps tout entier tendu par la pulsion fasciste de rejoindre mon destin, flèche aveuglée par sa cible, j'avais voulu flinguer tous les gens de boue sur mon chemin. « Je suis vivant et vous êtes mort ! ».

Ça ne se serait pas passé comme ça si j'avais été jusqu'à lui. Extrait de la fourmilière sururbaine, je n'aurais pas été le même. Le temps se serait écoulé différemment, compote de pommes, matching mole. Et de visu, par sa présence et son humour (et peut-être un verre et une clope), Wyatt aurait su me mettre à l'aise comme il l'avait fait lors de notre premier échange. On ne se souvenait plus du décalage horaire entre le Royaume-Uni et la France et comme dans mon agitation j'avais galéré à trouver ça sur le net, il avait blagué : « *Les anglais sont stupides d'avoir changé d'heure, désolé, moi je n'y suis pour rien !* ».

D'ailleurs là au tel il ne fait pas autre chose : il calme le paranoïd jeune homme lancé dans ses folles espérances. J'arrive en lui demandant d'emblée de combien de temps on dipose pour l'entretien, il me dit qu'il voudra pouvoir sortir avant qu'il fasse complétement nuit, et comme dans ma peur de manquer je ne saisis pas l'idée (« *Hakuna Matata, on a le temps* »), je m'exclame d'un stupide stress d'esprit : « *Très bien, vous me direz donc quand il se mettra à faire nuit chez vous !* ». H(on)ey man, slow down. Il clarifie donc la donne : « *Pose-moi simplement tes questions et je vais essayer d'y répondre.* »

« Rock Bottom est sur un plan qui a peu à voir avec mon accident »



Bonjour Monsieur Wyatt. Une remarque pour commencer. Connaissez-vous l'écrivain et critique rock américain Greil Marcus ?

Non.

En 1989, il a sorti Lipstick Traces, un livre-somme très érudit qui se présente comme une « histoire secrète du vingtième siècle » où il fait le lien – c'est en quelque sorte sa thèse – entre le mouvement dada et le mouvement punk. Et au début de ce livre il parle d'une vieille chanson intitulée « I Wish I Was a Mole in the Ground ». Avez-vous entendu parler de cette chanson ?

Non.

Elle aurait été écrite en 1924 par Bascom Lamar Lunsford, un avocat de 42 ans originaire de Caroline du Nord. Le refrain fait : « Oh, I wish I was a mole in the ground / Yes, I wish I was a mole in the ground / Like a mole in the ground I would root that moutain down / And I wish I was a mole in the ground. » Cette histoire de taupe m'a fait penser à vous, en raison du nom de votre groupe *Matching Mole* – formé en 72 après votre départ de *Soft Machine* – mais surtout parce que je trouve qu'elle illustre bien votre rapport au rock : vous l'avez infiltré et modifié ce monument comme cette taupe rêve de réduire la montagne en poudre. Pour moi, vous êtes un peu une taupe du rock. Qu'en pensez-vous ?

Oh, c'est une belle image. J'aime bien cette idée. Mais il est difficile de qualifier ma musique de rock, n'est-ce pas ?

Oui.

Mais faisons comme ci c'en était, ça me va. Hé bien disons que ma vie m'a poussé à inventer ma propre façon de faire de la musique. C'est ce qui est arrivé. Je veux dire, j'entends des choses dans ma tête, je n'essaie pas d'être différent, mais je n'essaie pas non plus de copier qui que ce soit, j'essaie juste de sortir les sons que j'entends dans ma tête. Certains sont très communs et certains ne le sont pas. Je suis très influencé par les

musiques que j'aime. Et je suis même plus influencé par les musiques que je n'aime pas.

Ah oui ? Par exemple ?

Oh, non, je ne te donnerai pas d'exemples (*rires*) ! Je n'aime pas dire du mal des autres en public. Par contre, je peux te dire que je ne suis pas satisfait de certaines musiques que j'ai faites, et j'en tire des leçons pour les suivantes. Mon processus de création s'en trouve d'autant plus efficace, libéré.

Quand vous dites que certaines de vos musiques ne vous satisfont pas, vous pensez à certaines choses de *The End of an Ear*, votre premier vrai disque solo paru en 70 ?

Non, pas particulièrement, je pense à tous mes disques quand j'y entends quelque chose que j'aimerais refaire. Mais souvent c'est juste des questions d'intonation, de cadence de phrases, de certains mots que j'aurais bien changés. Disons que je vois mes 10 premières années de création comme ma période d'entraînement, ma période adolescente.

Il vous arrive donc de réécouter votre propre musique ?

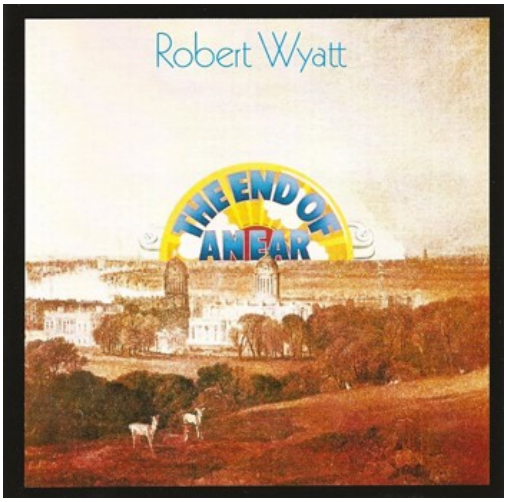
Oui, ça m'arrive, je réécoute certaines choses et parfois des choses me surprennent, que ce soit positif ou non. Mais souvent, je n'ai pas besoin de réécouter ce que j'ai déjà fait, parce que c'est dans ma tête, j'ai intégré ce que j'ai besoin de savoir de ma musique et je me sers instinctivement de ce que j'ai fait au cours d'une séance d'enregistrement pour nourrir les séances suivantes. Par exemple, j'ai souvent l'habitude de cacher la voix dans le mix, je la traite comme si c'était un instrument comme un autre. Et Alfie (Alfreda Benge, sa compagne – nda) et David Gilmour (guitariste de Pink Floyd – nda) m'ont déjà dit : « *Robert, ne cache pas ta voix, tu as une belle voix, il faut que les gens l'entendent.* » Sur mon dernier album, qui est ***Comicopera*** (sorti en 2007 – nda), j'ai donc pris soin d'isoler un peu la voix des autres instruments. Ce sont donc des choses comme ça qui me dérangent parfois à la réécoute, rien de très sorcier. Je continue d'apprendre pour être plus efficace. Toute ta vie tu ne fais qu'apprendre.

Pourquoi avoir pris l'habitude de noyer votre voix dans le mix. Vous ne l'aimez pas ?

Non, c'est juste que je ne me suis jamais vraiment considéré comme un chanteur. Je n'écoute pas trop de musique chantée. En fait, je n'écoute quasiment pas de musique chantée. J'utilise juste la voix car j'y vois un instrument. Mais à mes débuts, dans les années 60, je chantais de la pop, des morceaux de rythm'n'blues, des morceaux sudistes, et quand je les chantais j'essayais de me les approprier, d'y mettre mon style, Mais bon, j'ai toujours trouvé que les plus belles reprises étaient faites par des femmes, pas par des hommes. Par exemple, j'ai toujours préféré Dionne Warwick ou d'autres chanteuses du label Tamla Motown ou des chanteuses folk. Et comme j'ai toujours eu du mal à chanter comme chantent les hommes, j'ai arrêté d'écouter de la musique d'hommes.

C'est pourquoi votre voix a toujours plutôt sonné comme celle d'une femme ou d'un elfe ?

Oui, je suis hermaphrodite ! D'ailleurs, encore aujourd'hui, quand des gens reprennent mes chansons, ce sont les femmes qui s'en sortent le mieux. C'est le cas, comme j'ai pu l'écouter, dans l'album de reprises qui a été réalisé avec l'orchestre de Daniel Yvinec (***Around Robert Wyatt***, sorti en 2009 avec, outre la sienne, les voix de Camille, Rokia Traoré, Yaël Naïm, Daniel Darc, Arno… – nda). Mais mon sentiment, quand je compose, c'est que je suis un producteur qui produit ses propres disques et pour moi la voix est un son parmi d'autres. Et je suis assez content de certains disques où j'ai mis la voix au même rang que les autres instruments, comme c'est notamment le cas sur ***Cuckooland*** (sorti en 2003 – nda). Mais en vérité, la voix n'est pas un instrument comme les autres parce que c'est le seul instrument dont tout le monde joue et que tout le monde entend. Quand tu es bébé la voix est même ton interface privilégiée avec le monde, notamment dans le ventre de la mère. C'est donc un son qu'il nous est nécessaire d'identifier pour survivre et grandir.



Qu'est-ce qui vous a amené à cette réflexion sur la voix ?

Je ne sais plus, mais tu sais, la voix c'est comme un visage. Et de la même manière que dans une musique complexe et touffue on se raccrochera toujours au chant, hé bien dans la peinture abstraite d'un visage on sera toujours capable de reconnaître un visage parce que reconnaître un visage est aussi une des premières choses qu'on doit apprendre étant bébé : qui est maman ? qui est papa ? est-ce un étranger ? est-ce un chien ? est-ce un chien mort ? Tout ça c'est une part importe de l'apprentissage du bébé. Devant une toile abstraite, on ne voit donc pas un fatras de lignes et de différentes couleurs, on voit les correspondances avec ce qu'on a appris dans la vie. Et donc, de même que le portrait est une part cruciale de l'histoire de l'art, la voix est une part cruciale de l'histoire de la musique. Ceci dit, en un sens, la voix est un instrument très limité. Avec elle, tu ne peux pas faire ce que te permet un piano ou un violon ou une batterie, etc. Ce qui montre bien que ce n'est pas un instrument comme un autre. Il faut comprendre que c'en est un qui est très spécifique, qui implique certaines attentes et certaines responsabilités.

Vous votre voix vous a toujours singularisé car vous évoluez dans un genre musical assez complexe – le jazz – ou elle y est souvent minoritaire. On peut dire que votre voix vous a en un sens popularisé, démocratisé…

Après avoir chanté de la pop et du rythm'n'blues pour faire danser les gens au milieu des années 60, j'ai joué dans un petit groupe qui tournait dans des clubs locaux et on chantait des chansons connues, toujours pour faire danser les gens. Ce n'est qu'ensuite que j'ai commencé à faire ma propre musique en essayant d'y incorporer toutes les influences issues du jazz et des musiques modernes que j'écoutais. J'étais très influencé par la plasticité du jazz et le fait qu'il ait un pied dans la structure et l'autre dans le chaos. Certaines musiques sont tout l'un ou tout l'autre, mais j'aime cette tension entre contrôle et perte de contrôle. D'autres choses m'ont influencé dans le jazz, mais je me serai senti en porte à faux et dans la mauvaise voie si je m'étais contenté d'imiter les chanteurs de jazz. Et je n'étais pas vraiment intéressé par les chanteurs de jazz. Par exemple, encore aujourd'hui, si je veux savoir comment chanter une bonne balade, j'en apprends plus en écoutant comment John Coltrane joue ses superbes balades plutôt qu'en écoutant comment le chanteur les chante. Parfois les gens pensent que tout ça doit se chanter avec, comment dire, un accent américain, des tournures de phrases américaines, que c'est comme ça que ça sonne bien, mais rien ne t'y oblige et ça ne marchait pas vraiment pour moi. Certaines personnes font ça très bien, comme Joe Cocker qui chantait comme Ray Charles, ou Rod Stewart qui chantait comme Sam Cooke, etc. Et il n'y pas de problème, c'est très bien, mais moi j'en étais incapable, j'ai donc dû trouver ma propre voix.

Mais comment l'avez-vous donc trouvé cette voix si particulière ?

Hum, c'est une bonne question ! Je n'en ai aucune idée.

Ok. Revenons si vous le voulez bien au thème central de cet entretien : la rupture.

Oui.

Tout à l'heure je l'ai introduit en vous comparant à la taupe de la chanson « *I*

Wish I Was a Mole in the Ground **» et en disant que, comme elle, vous aviez déconstruit une montagne : le rock. Vous avez fait ça par le biais d'un album. Cet album c'est *Rock Bottom*, votre deuxième album solo. On ne compte plus les musiciens rock ou pop qu'il a influencé depuis sa sortie en 74. Ce désir de donner de nouvelles pistes au rock vous habitait-il d'une quelconque façon au moment de faire ce disque ?**

Oh, tu ne penses pas à ça quand tu fais un disque !

J**'imagine mais la question mérite quand même d'être posée !**

Mon ambition était on ne peut plus modeste, je voulais juste trouver comment continuer à faire de la musique maintenant que je n'étais plus batteur. J'essayais de donner forme à toutes les idées que j'avais accumulées sur des cassettes. Et dans un deuxième temps j'étais juste heureux d'être sorti de l'hôpital et de pouvoir à nouveau travailler.

D'un autre côté, vous aviez de l'ambition, vous vous lanciez en solo…

A ce moment-là je ne le savais pas encore, tout ça n'apparaît que rétrospectivement…

C'est vrai.

Quand j'ai fini le disque je me suis dit ça y est, nous y sommes, je n'ai plus rien, je suis fini. Car voilà, c'est tout ce que j'avais. J'avais mis tout ce que j'avais. Et c'est ce que je ressens à chaque fois que je fini un disque : « Ça y est, la source est tarit, je suis fini. » Mais quelque part, pour moi, tout ça fut libérateur. Effrayant mais libérateur. Parce que jusqu'à présent j'avais été dans des groupes, des aventures collectives, mais là je savais que je n'allais plus pouvoir faire partie d'un groupe, que je ne pourrais plus jouer de la batterie ni partir en tournée, ce n'était plus possible, et quand j'ai repris connaissance à l'hôpital, j'ai dû dire aux musiciens : « *Ecoutez, je pense que je suis là pour un certain temps, je ne vais pas pouvoir continuer* ***Matching Mole.*** »

Je vois, musicalement vous n'aviez plus que vos mains, votre voix…

Oui, et en ce temps-là, j'avais commencé à de plus en plus développer ma propre idée de ce que je devais chanter et ça impliquait que je sois aux claviers, que j'arrange tout, que je me considère comme un compositeur. Je devais faire le son moi-même, avec mes maigres compétences techniques plutôt que d'essayer de les obtenir par le biais d'autres musiciens. Je devais réussir à faire un disque par moi-même et créer avec mes propres atmosphères. Et une fois que j'aurais fait ça, j'inviterais des musiciens en studio pour donner vie aux sons que j'avais fait. C'est comme ça que j'ai travaillé et c'était vraiment la meilleure manière de travailler. Je n'aurais pas pu faire ça avant, mais j'ai trouvé que c'était le meilleur moyen de rendre compte de la musique que j'avais en tête.

Ce qui est curieux par rapport à *Rock Bottom* c'est que la force du mythe lié à votre accident, le thème de la chute : la plupart des gens pensent que vous l'avez composé après votre accident, comme s'il en était la méditation, le fruit, que c'était l'album de l'après, d'après la chute, ce que je dois dire je pensais aussi, mais en préparant cet entretien j'ai appris que vous l'aviez commencé avant votre accident…

Je ne l'avais pas avancé tant que ça mais oui, j'avais déjà commencer à travailler dessus. J'avais déjà rencontré Alfie depuis environ deux ans et elle m'avait offert un clavier et le son de base de ***Rock Bottom*** vient de ce petit clavier…

Une bonne idée cadeau donc !

Oui, ça s'est avéré être une bonne idée, exactement. Et j'ai aussi remarqué que dans les improvisations que je faisais avec des amis comme Gary Windo je chantais des sons qui se sont retrouvés sur ***Rock Bottom***. Au départ, j'étais en train de travailler sur du matériel qui devait former le troisième album de ***Matching Mole***. Et ensuite, à l'hôpital, j'ai trouvé un piano dans la salle de visite et personne n'y venait car les visiteurs vont plutôt dans les chambres des patients, donc tous les passages de piano de ***Rock Bottom*** ont été faits sur ce piano et les paroles ont autant été écrites avant qu'après l'accident, elles ne découlent pas de l'accident. Je veux dire, en un sens ce qui est bien dans le fait d'être à l'hôpital pendant presque un an c'est que je n'avais aucune responsabilité. Je n'avais pas à chercher un travail, ni me faire à manger ou payer de loyer…

En un sens, vous étiez dans la position d'un enfant…

Oui, parce que je ne pouvais pas bouger, on m'apportait à manger et j'étais vraiment libre de rester au lit et de rêver. Et ce qui est bien là-dedans, c'est que je pouvais être tout à fait à l'écoute de ce qui se passait dans ma tête et travailler là-dessus, encore et encore. Donc quand j'ai enfin pu enregistrer tout ça, j'avais balisé l'espace, visionné le tout, trouvé la forme. Etre à l'hôpital à aider à faire émerger tout ça. Mais les idées sur lesquelles je travaillais dataient d'avant.

A l'écoute de *Rock Bottom* on est happé par des moments de musiques véritablement extatiques. Vous sont-ils apparus tout aussi extatiques quand vous travailliez dessus ou que vous y pensiez sur votre lit d'hôpital ?

Oui, je pense que oui. Si les gens envisagent la musique en termes de joie ou de tristesse, ça peut les déconnecter de ce qui a vraiment lieu et de ce que communique réellement la musique. Je ne pense pas que la musique ait quelque chose à voir avec ces deux adjectifs. Je n'aime pas quand je vois des critiques de musique dire que Beethoven était colérique ou que Shostakovich était triste là où il était joyeux. Je pense que ma musique échappe à ces clivages émotionnels. Ces émotions sont comme des métaphores météorologiques, il pleut, il fait soleil… Or les choses qu'on a en tête, nos humeurs, ça change tout le temps, c'est une autre planète où tout se mélange. Évidemment, on est inconsciemment influencé par nos états d'âmes, mais tout ça est plutôt une question d'énergie. Quand tu es déprimé c'est très dur de faire quoique ce soit. Et moi, en effet, quand je me sens vraiment déprimé je n'écris pas, je ne compose rien du tout. Si je fais un morceau et si je le grave sur disque alors tu peux être sûr que que je devais me sentir bien et confiant dans ce que j'avais fait une fois sorti du studio. Et je ne pense pas qu'on puisse délibérément orienter sa musique en se disant : « Je veux que le public ressente ça plutôt que ça. » C'est plus instinctif.

Quelles chansons qui se sont finalement retrouvées sur *Rock Bottom* aviez-vous déjà composé en vue du troisième album de *Matching Mole* ?

Peu, c'était plus des petits liens entre les chansons. Des bouts. Mais pour être honnête tout ça date tellement que je ne me souviens pas bien. Et pour moi, ça importe peu car comme je te l'ai dit je n'arrêtais pas de penser aux sons que j'entendais dans ma tête. Que je sois avant l'accident dans l'appartement d'Alfie ou ailleurs avec le clavier ou que je sois dans mon lit d'hôpital en train de réfléchir ou même assis au piano dans la salle de visite, pour moi cet album se situe sur un autre plan, qui a peu à voir avec mon accident et ses circonstances physiques.

Mais vous ne pouvez pas nier que ce disque est aussi devenu ce qu'il est – mythique – parce qu'il y a eu cet accident. Avant comme après vos disques ne proposeront plus un tel envoutement et ne susciteront plus un tel accueil. Les gens le relient à votre accident, comme si cet événement vous avait ouvert les portes de la perception et connecté à un autre plan ou la musique, si je puis dire, n'est plus seulement de la musique. C'est un point de vue un peu cliché mais je ne pense pas qu'ils aient totalement tort, si ?

Non, je pense qu'inconsciemment ça a joué. Cet événement a joué. Parce que j'imagine que les gens se sont dits que c'était quelque chose de terriblement tragique et que si ça leur arrivait, ils se diraient : « Mon Dieu ! Que vais-je devenir ? » Mais ce n'est pas ce que j'ai vécu.



Finalement, *Rock Bottom* n'est-il pas plutôt un album sur l'amour qu'un album sur votre soi-disant tragique accident ?

Un album sur mon amour pour Alfie ? Oui, peut-être. Mais là encore je ne suis pas sûr qu'on puisse circonscrire la musique à ce genre de thèmes bien précis. Ce serait comme se demander : « De quoi parle une fleur ? Que signifie une fleur ? »

Je vois. Mais vous avez tout de même composé ce disque au début de votre relation avec Alfie, vous l'avez commencé quand vous l'avez rencontrée…

C'est sûr que sans elle il aurait été différent. Elle m'a influencé sur certaines choses, notamment par ce qu'elle me disait. Par exemple, elle me disait que pour elle la musique que je joue depuis 10 ans a beau être impressionnante et énergique, elle restait trop riche, crispée, hyperactive. Elle trouvait que j'avais tout à gagner à changer de rythme et à laisser plus d'espaces. Ce genre de choses. Et je pensais qu'elle avait raison. J'ai donc laissé plus d'espaces et simplifié les structures pour mettre plus de lumière dans ma musique.

Et qu'est-ce que ça vous fait de savoir qu'avec ce disque beaucoup de gens ont cru tenir une sorte d'ermite mystique ?

Hum, T.S. Eliot a dit une belle chose à propos de ses poésies. Il a dit que les gens qui lisaient ses poèmes les comprenaient sans doute mieux que lui-même. Et moi-même, je sais ça en tant qu'auditeur de musique. Par exemple si j'écoute du Duke Ellington ou du Charles Mingus, je sais très bien ce que ça signifie pour moi, je peux l'expliquer mais je n'ai aucun moyen de dire si c'est ce que ces musiciens avaient précisémenten tête. Ce sont deux choses. Je veux dire, ce que j'aime dans la musique et dans l'art, c'est que l'artiste produit quelque chose instinctivement et si ça marche, si ça plait, c'est parce que ça entre en résonance avec des émotions et des sentiments que les gens éprouvent. Ce qui fait qu'ils peuvent s'identifier. Mais ce n'est pas quelque chose que tu fais délibérément. Malgré nos différences et nos particularités, nous ne sommes que les déclinaisons du même animal, du même atome. C'est ce que je pense. Il n'y a pas seulement une humanité commune, mais une communauté d'esprit entre toutes les choses vivantes. Je ne suis pas religieux mais là-dessus je suis d'accord avec les bouddhistes.

Vous êtes bouddhiste mais vous n'êtes pas religieux ?

Oui, je suis bouddhiste et Bouddha n'était pas un Dieu, c'était un homme. Je ne déteste pas

Dieu mais j'aime juste cette idée que nous sommes tous une petite partie d'une seule grande et même chose. Les gens et les autres créatures vont et viennent mais le matériau dont nous venons, le matériau qui nous fait aller et venir, lui il est toujours là, il ne bouge pas, il change juste de forme, et quand on meurt d'autres personnes arrivent. Les gens sont tous la même manifestation du désir d'avoir une belle vie. Et parfois les artistes arrivent à trouver en eux un langage qui fait dire aux gens : « Oh, je vois pourquoi il a fait ça ! ». ça dépasse les mots, et c'est donc difficile d'en parler comme ça dans une interview.

Oui. Il y a d'ailleurs peu de mots dans *Rock Bottom* !

Oui, et je connais un jeune chanteur israëlien qui m'a dit un jour : « Quand j'étais jeune je ne pouvais pas parler anglais donc j'écoutais vos disques. » Après, il a appris a parler anglais et il a réécouté ***Rock Bottom*** et il m'a dit : « Je ne comprends toujours pas ce que tu y chantes ! » (rires) Les mots n'y traduisent pas un sens précis, rationnel.

Je crois bien que c'est votre seul disque où les mots n'ont pas de sens direct et se « réduisent » souvent à des sons, des onomatopées, comme « not », « ni »…

Oui, mais encore une fois, comme je te l'ai dit, c'est sorti comme ça, je n'ai pas décidé d'écrire comme ça, je me suis juste projeté dans l'espace que j'avais en tête, j'ai chanté et c'est ça qui est sorti, voilà. Après tu te sers juste instinctivement de ta faculté de jugement pour sélectionner ce qui te semble marcher, sans même savoir pourquoi ça marche. Je ne sais pas pourquoi ça marche.

Sur *Rock Bottom* vous pulvérisez aussi toute signification rationnelle en ayant enregistré certaines bandes à l'envers…

Oui, c'est le cas sur la dernière plage de la première face du disque.

Sur le morceau « Little Red Riding Hood Hit The Road », c'est ça ?

Oui, la seconde moitié du morceau est l'exact miroir de la première. J'ai renversé les cordes ainsi qu'une partie des voix, mais j'ai aussi ajouté une nouvelle chanson par-dessus et demandé à Richard Sinclair, le bassiste, de jouer dans le bon sens tout au long de cette partie. Donc c'est à la fois à l'envers et à l'endroit.

Les fondamentalistes chrétiens ne vous ont jamais cherché des poux en allant dire, comme c'est arrivé aux Beatles et à Led Zeppelin, que ces bandes renversées cachaient quelques messages satanistes destinés à corrompre la jeunesse ?

Oh, non, j'ai de la chance de ne pas être assez célèbre et ça m'a évité d'avoir des ennuis. Personne n'a élevé la voix mais peut-être que certains y ont vu ce genre de messages subliminaux. Pour ma défense, je dirais que Satan n'est qu'un ange déchu.

Pour revenir plus concrètement au thème qui nous incombe – la rupture – il y a une chose qui m'a frappé à l'écoute de *Rock Bottom*, c'est sa proximité, ne serait-ce que dans les ambiances musicales développées, avec l'album Kid A de Radiohead. Connaissez-vous ce groupe et cet album ?

Je n'ai jamais écouté Radiohead.

Du tout ?

Non.

Hé bien je vous conseille d'écouter ce Kid A. Sans rentrer dans les détails, un soir de l'été 2007, j'ai vu *Rock Bottom* dans cet album. Une étrange et puissante expérience.

Ok. Mais nous ne sommes pas de la même génération, leur album est sorti bien après le mien, n'est-ce pas ?

Oui, en 2000, 26 ans après, mais justement : ne pensez-vous pas que deux œuvres puissent dialoguer ensemble par-delà les âges, comme deux sœurs, puisant à la même source ?

Oui, je vois.

Mais dites-moi, vous qui êtes anglais, et un anglais amateur de jazz et de musiques progressives, comment est-il possible que vous n'ayez jamais entendu parler d'un groupe de rock anglais si célèbre et amateur de jazz et de musiques progressives comme Radiohead ?

Disons que j'écoute peu de rock. A vrai dire, je n'écoute aucun groupes de rock, ce n'est pas un champ qui m'intéresse. Je veux dire, je suis sûr qu'ils sont très bons, on m'a dit qu'ils l'étaient, mais j'écoute plutôt de vieux disques de jazz, du flamenco et d'autres choses comme ça… Les groupes de rock blanc ne m'ont pas vraiment intéressé depuis les années 60. ça ne veut pas dire que je n'aime pas ce qui se fait en rock aujourd'hui, mais voilà c'est juste que je n'écoute pas ça.

C'est une question de fossé générationnel ?

Je ne sais pas. Oui, peut-être. Mais bon, il y a des milliers de styles de musique différents dans le monde… En terme de musique guitare, basse, batterie, clavier, chanteur, ce n'est juste pas celle que je préfère écouter.

Vous n'êtes même pas curieux d'écouter un peu les groupes de pop actuels qui vous citent parmi leurs références ?

Hé bien, je suis toujours content de savoir que les gens écoutent ma musique mais je ne cherche pas à savoir qui j'influence. Je préfère me concentrer sur ce que j'ai à faire.



17 novembre 2009. 17h30. Paris 19e. « Je n'ai jamais écouté Radiohead ». Et là, c'est le drame ! A mi-course, après une demie heure d'entretien, j'ose enfin en venir au sujet qui me tient à coeur, j'ose enfin lui révéler, sans qu'il s'en rende compte, ce qui constitue l'étincelle, la scène primitive de mon projet d'interview avec lui, je crache enfin le morceau, lui parler de Radiohead, des correspondances magiques qui unissent, à 26 ans d'intervalle, son Rock Bottom et leur Kid A, deux disques OVNI, ni jazz, ni rock, portés par les mêmes synthés mediumniques, le même délitement du logos et surtout, surtout, mystérieusement hantés, en leur centre, par la même figure mythologique : l'histoire d'un homme qui tombe d'un immeuble et se réinvente à travers ce handicap (cf. la théorie d'un Kid A bande-son prophétique des événements du 11 septembre dans Je, La Mort et Le Rock'n'Roll de Chuck Klosterman). Mais plouf ! bide de ouf : Robert Wyatt ne connait pas Radiohead.

En même temps quel naïf je fais. Pensais-je sérieusement que j'allais pouvoir lui exposer ma théorie toute personnelle et faire mouche comme dans un rêve, pensais-je sérieusement qu'il allait la valider point par point tel un maître de thèse, et même l'écrire avec moi là toute de suite dans l'ora(c)l(e) de l'échange ? Tout cela est de l'incommunicable, de l'ordre du strict ressenti de l'auditeur tout retourné et ce texte, je devrais le tirer moi-même de ma sainte trinité (Me, Myself and Eye). Et ce texte, ce sera même le premier chapitre de mon livre sur Radiohead : Where I End and You Begin. En attendant, je ne me formalise pas, ce bide était somme toute prévisible et j'ai encore tellement à lui dire et il parle tellement volontiers, abordant finalement de lui-même, je m'en rendrai compte après coup, tous les thèmes secrètement « Radioheadesques » que

j'avais en tête (J.C. et Bouddha, E.T. et monstres marins, le visage et la voix, l'abstraction et le figuratif…) que je lâche prise.

« vivre avec quelqu'un c'est inventer une sorte de nouvel animal qui s'appelle le couple ».



Revenons à *Rock Bottom*. Vous dites ne pas chercher à savoir l'influence que votre musique exerce, mais n'étiez-vous tout de même pas un peu inquiet de la manière dont ce disque allait être reçu quand vous l'avez sorti ?

Je ne pensais pas qu'il aurait un public. J'ai donc été vraiment ravi de découvrir que les gens aimaient ces chansons. D'ailleurs, en France j'ai même gagné un prix spécial, le Prix Charles Cros. Je suis allé le recevoir à Paris. J'étais stupéfait, très content et un peu nerveux. J'avais sérieusement douté de pouvoir refaire tout un disque sans les très bons musiciens avec qui j'avais eu l'habitude de jouer, ça m'a donc réconforté de voir que les gens aimaient ma nouvelle façon de travailler.

Parlons de ces musiciens sans qui *Rock Bottom* ne serait pas non plus *Rock Bottom.* Comment les avez-vous choisi ?

J'ai fait ça chanson après chanson. Je me disais par exemple : « Qui serait le meilleur bassiste pour ce morceau ? » Pour certains morceaux je pensais à Hugh Hopper et pour d'autres à Richard Sinclair. Pour la batterie, j'ai parfois demandé à Laurie Allan de venir jouer et parfois je me suis même dit que j'allais faire moi-même mes propres percussions.

Vous avez fonctionné un peu à la manière d'un peintre, teintes par teintes et touches par touches ?

Oui, et d'autres choses se sont faites de manière assez accidentelle. Par exemple, à la fin de l'enregistrement Mike Oldfield était souvent dans le studio – The Manor, le studio de Richard Branson – il nous a donc fait quelques suggestions et il en est venu à ajouter des guitares. Il a aussi eu l'idée de démultiplier le son de mon clavier en plusieurs couches. Le gros son à base de guitare et de clavier qu'on peut entendre avant le dernier morceau de l'album est donc vraiment dû à Mike Oldfield. Moi je n'avais pas vraiment pensé à ça parce que je ne pense pas vraiment aux guitares et c'est d'ailleurs la raison pour laquelle je n'écoute pas beaucoup de groupes de rock : je n'écoute pas vraiment de guitares et de basses, je préfère les instruments acoustiques. Enfin bref, en studio j'ai envisagé chaque chanson individuellement, sans aucune préméditation. Je me disais : « Tiens, sur celle-là – « Alifib » – *ce serait bien d'avoir tel motif, de le laisser tourner et de demander à Gary Windo de jouer des solos par-dessus.* » Je ne savais pas de qui j'aurais besoin avant d'entrer en studio.



***Rock Bottom* compte seulement 6 morceaux. Y en a-t-il que vous n'avez pas gardé ?**

Non, j'ai utilisé toutes les idées que j'avais. Donc tout est là, dans ces 6 morceaux. Des choses ont bien sûr été jetées lors de l'editing des morceaux, mais à part ça je ne me rappelle plus trop. A l'époque où je suis sorti de l'hôpital, je n'arrivais pas à mémoriser plus de 40 minutes de musique jouée… 40 minutes de musique jouée par un seul homme. J'aurais d'ailleurs pu faire un album solo avec ces morceaux. Mais quand j'ai commencé l'enregistrement, j'ai voulu accueillir les idées et les sons que les musiciens pouvaient m'apporter. Dans le dernier morceau de l'album, je ne m'étais même pas préoccupé de savoir si ma voix convenait bien au texte que j'avais écrit, j'ai donc demandé à Ivor Cutler (auteur de chansons, écrivain, poète et humoriste écossais qui s'est notamment fait connaître pour son rôle de chauffeur de car dans le film des Beatles Magical Mystery Tour – nda) de le lire. Du coup, je lui ai laissé faire toute la dernière voix. Et ce n'était pas préalablement décidé, ça s'est fait sur le tas. Peu m'importait que ce soit moi ou un autre qui s'y colle, l'important était juste de parvenir à recréer le voyage que j'entendais dans ma tête. Je ne me souviens plus trop si j'ai beaucoup dévié en route. J'aurais tendance à dire que j'ai bien traduit ce que j'avais en tête. Enfin, à vrai dire, je ne sais pas trop ce que j'avais en tête, je ne l'ai réalisé que lorsqu'on est entré en studio.

L'enchaînement des chansons sur le disque traduit-il la manière dont vous les faisiez passer dans votre tête quand vous étiez à l'hôpital ?

Je t'avoue que j'essaie de m'en souvenir mais ça remonte à si loin… Quel âge as-tu ?

30 ans.

Hé bien ça fait plus de 30 ans que ***Rock Bottom*** est sorti. Imagine si on te posait des

questions précises sur ce que tu as fait il y a 30 ans, tu vois le problème ?

Oui, j'ai bien conscience de vous poser des questions difficiles !

Donc le fait est là : tout ça remonte à loin et la mémoire n'est pas tout le temps fiable. C'est en partie quelque chose que nous construisons consciemment. Je ne peux donc pas être sûr à 200 % que ce que je te dis est conforme à ce qui s'est vraiment passé. Je reste surpris quand je vois tout à coup des évidences surgir de mon passé. Ça me sidère. Tiens, je vais te raconter une de ces dernières choses issue de mon passé qui m'a récemment pris par surprise. Il y a un groupe de folk du nord de l'Angleterre qui s'appelle The Unthanks. Il est essentiellement formé de deux filles, Rachel et Becky Unthanks. Elles ont intitulé un de leur album The Bairns, un mot du nord de l'Angleterre qui signifie « enfant », « bébé ». Il est sorti il y a environ deux ans. Et elles y ont repris « Sea Song ».

Oui, je me rappelle avoir écouté le disque et la reprise : une belle reprise !

Oui, elle est plus sobre que la mienne, elle est vraiment folk, mais c'est une belle reprise. Et surtout, quand je l'ai entendue, je me suis souvenu que la façon dont elles l'avaient reprise était en fait plus proche de la manière dont j'avais moi-même envisagé « Sea Song » dans ma tête à l'époque.

Vraiment ?

Oui, et la plupart des choses que j'y avais rajoutées – l'impro vocale tout au long de la fin, les sons bizarres, l'aide de Nick Mason à la production, tout ce travail d'expansion – toutes ces choses sont essentiellement venues quand on est entré en studio. Mais si ***Rock Bottom*** avait vraiment dû être un album solo, « Sea Song » aurait été très proche de la version qu'en a faite The Unthanks.

Vous le leur avez dit ?

Oui. Aujourd'hui elles ont un pianiste, il est très bon, mais la femme qui jouait du piano sur « Sea Song », son solo était très proche de ce que je souhaitais initialement atteindre. Moi, mon solo de piano est parti complètement ailleurs une fois que je l'ai enregistré. Donc voilà, à la base ce que j'avais en tête ressemblait plus à ce qu'elles ont fait et c'est étonnant, comme si elles avaient clairement capté l'essence de ce que j'avais en tête et qu'elle l'avaient porté à une autre génération. C'est vraiment étrange, je trouve fascinant qu'elles aient su capter l'essence de « Sea Song ». C'est comme si quelqu'un te regardait et voyait clair en toi, voyait ton âme, tu vois ?

Oui et c'est plutôt rare que des reprises de *Rock Bottom* vaillent vraiment le coup…

Peut-être, mais ces derniers temps il y en a eu de bonnes. Il y a quelques années est sorti un CD que je trouve bon, des groupes français y reprennent mon répertoire de différentes manières et plus récemment un groupe suisse ou australien a fait d'extraordinaires versions de certains de mes morceaux. Des gens arrivent donc à s'approprier mes morceaux. Je pense aussi à John Greaves ou Annie Whitehead qui a fait quelque chose avec la chanteuse Julie Tippetts, une musicienne et une grande chanteuse. Elle chante même mes morceaux plus justement que je ne les chante moi-même. C'est un sentiment extraordinaire d'entendre ça. J'aime quand les gens reprennent mes chansons.

Parlons maintenant un peu des pochettes de *Rock Bottom*. Ce disque en a effet bénéficié d'une nouvelle pochette lors de sa réédition en 88. Pourquoi ce changement d'artwork ?

Tous les visuels sont d'Alfie. Elle a vraiment carte blanche. Je ne lui conseille rien. L'artwork, la typo, tout ça, c'est elle qui décide. Son idée de base c'était de faire un dessin au crayon de papier sur un morceau de carte, quelque chose de clair, voire terne, pour prendre le contrepied de toutes ces pochettes de disques de musique psychédélique très colorées qu'on voyait dans les magasins. Elle a fait ça pour le disque d'origine. Et quand sa réédition a été décidée, elle a pensé que ce travail ne convenait plus. Le contexte n'était plus le même. Et elle a eu une nouvelle idée, elle a donc fait une peinture.

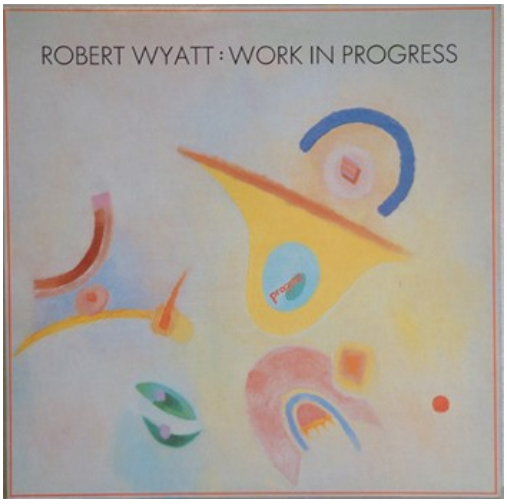
D'accord…

Et puis lors de la première édition du disque, elle ne savait pas que son premier morceau serait « Sea Song » et que ça parlait d'elle. Et ça parlait d'elle. (Il chantonne :) « When

you’re drunk, I like you mostly / Late at night, you’re quite alright / But I can’t understand / The different you in the morning ». Je ne la nommais pas mais pour moi c’était évident que ça parlait d’elle. Elle s’en est rendue compte plus tard, après que je le lui ai dit. Et je crois que c’est en partie pour ça qu’elle s’est permise de peindre un homme et une femme pour la nouvelle pochette de ***Rock Bottom***.

C’est une interprétation plus claire du sens de cette chanson…

Oui. En un sens, ça nous représente elle et moi. Elle a fini par se rendre compte de ça. Avant elle pensait que j’y parlais de choses plus abstraites. D’un côté, ce n’est pas faux. Mais maintenant je réalise que j’y faisais juste une description d’Alfie. Et que j’y parlais aussi, par projection, du privilège extraordinaire qu’est de vivre avec une femme.



Quand on est un homme ?

Oui, c’est un grand privilège. Il ne faut pas l’oublier. L’autre n’est jamais acquis, il ne faut pas croire qu’entre deux personnes qui s’aiment il y a forcément entente et compréhension mutuelles. Ça ne va pas de soi. Ce n’est jamais acquis. Quand tu vis avec quelqu’un – et tu peux être homosexuel, vivre avec une personne du même sexe – ton partenaire a beau être ton partenaire, il a son propre espace, sa propre pensée, quelque chose qui t’échappe…

Oui, il y a quelque chose de fondamentalement expérimental à tenter de faire un pot commun de deux cerveaux, deux sexes, deux peaux, deux solitudes, deux êtres !

Tout à fait, c’est comme si tu inventais une sorte de nouvel animal qui s’appelle « un couple ». Néanmoins, tu dois garder à l’esprit qu’il a d’évidentes différences biologiques entre l’homme et la femme (*rires*) ! Par exemple, j’ai remarqué la relation que leur sang entretien avec le rythme des marées. Dans « Sea Song », je faisais donc allusion au fait que les femmes ont des cycles menstruels, que leur organisme se nettoie de son sang et qu’elles peuvent donc être affectées par ces changements. De ce fait, elles sont donc connectées à la lune. Je sais que beaucoup de choses et que même beaucoup de bêtises ont déjà été écrites au sujet de cette différence entre les hommes et les femmes mais voilà, ma chanson parlait aussi de ça ! Du fait qu’on doit respecter que la personne qui partage notre vie puisse traverser des choses dont on n’a pas idée et qu’on ne peut pas comprendre.

« Sea Song » est donc une chanson assez féministe !

Oui, on peut le voir comme ça. Dans ma vision des choses elle l’est, mais pas au sens du féminisme qui voudrait que l’homme et la femme soient pareils. Pour moi, il est assez évident que nous ne sommes pas pareils. Que nous sommes complémentaires. C’est comme ça que je vois les choses.

Pour en finir au sujet des pochettes de *Rock Bottom*, je dois dire que j’ai toujours été frappé par leur opposition de style : la première est lunaire, presque livide, comme funéraire, alors que la seconde est chaude, méditérranéenne, sensuelle.

C'est possible. Il faudrait que tu en parles à Alfie. Mais elle vient juste de sortir faire des courses… Je ne peux pas répondre à sa place, mais je pense qu'elle n'envisageait pas la première pochette sous un angle funèbre, mais plutôt sous celui d'une certaine nostalgie, cette nostalgie des choses issues de notre petite enfance qui désertent petit à petit notre mémoire, comme le Steam Ship (bateau à vapeur – nda). Ça, ça ne se fait plus aujourd'hui. Ce bateau nimbé de fumée est donc devenu une image archaïque, quelque chose qui fait partie d'un certain inconscient collectif. Et c'est pareil pour l'idée de la seconde pochette du disque : ces enfants qui jouent sur la plage et qui passent un moment comme ça, isolé des tracas du monde extérieur, ça évoque aussi quelque chose de l'ordre de l'inconscient collectif. Quelque chose qu'on ne voit plus trop. Il est une nouvelle fois question de la réminiscence de quelque chose d'agréable et de très lointain, définitivement derrière nous… Mais bon, je ne sais pas trop là, je m'aventure en terrain inconnu, il faudrait plutôt poser la question à Alfie !

J'aimerais pour conclure que nous parlions plus clairement de poésie. Tout à l'heure vous avez évoqué Ivor Cutler, un ami poète, qui parle sur le dernier morceau de *Rock Bottom*. Comment l'avez-vous rencontré ?

C'était un poète écossais. Il n'est plus de ce monde. Il était plus vieux que nous. Je l'ai rencontré parce qu'il lisait des poèmes en s'accompagnant à l'harmonium, des poèmes souvent très drôles, étranges, et qu'on était régulièrement programmé aux mêmes soirées. Il venait nous voir jouer presque tous les week-ends. C'est comme ça qu'on est devenu amis. Il a laissé une centaine de livres merveilleux, dont la plupart parlent de drôles et d'étranges histoires sur ce qu'est une enfance en Ecosse. Il avait une voix très particulière. Il venait vraiment de la campagne écossaise, sauvage, d'une famille de juifs immigrés issue d'Europe Centrale. Il avait donc la double identité de juif-écossais, et je ne sais pas ce que ça signifiait pour lui, mais je crois que ça faisait tout son caractère. C'était un type super. Très drôle. Il était assez connu en Angleterre. Il faisait des émissions de radio, des livres audio. Il a fait beaucoup de choses, mais c'était un vrai minimaliste au sens où ses histoires étaient courtes, ses mots simples. Il y avait quelque chose de très enfantin dans son travail. Tu devrais faire une petite recherche sur lui sur internet. Je ne sais pas ce qui s'y trouve, je n'ai pas regardé, mais si tu tapes Ivor Cutler sur Google ça te donnera une meilleure idée de lui et de ce qu'il faisait.

Vous semblez proche des poètes et d'une certaine forme de poésie. En 1969, pour célébrer la bizarrerie à l'oeuvre dans la musique de Soft Machine, le Collège de Pataphysique vous a d'ailleurs fait Chevalier de l'ordre de la Grande Gidouille. Etiez-vous passionné par la poésie quand vous étiez jeune ?

Ah ! c'est marrant, j'en parlais justement l'autre soir avec Alfie. Mais pour être honnête la réponse à cette question est : « Non ». Mes parents avaient un ami poète qui s'appelait James Reeves, et ma mère a plus tard rencontré Robert Graves, qui était un grand poète. Mais non, moi mon truc c'était la peinture et la musique. Je suis plus venu aux mots par les auteurs de comédies, les humoristes et les écrivains pour enfants, comme Lewis Caroll, qui a écrit Alice au pays des merveilles. J'aime les jeux de mots.

Oui, vous en faites souvent dans vos titres de groupes, d'albums et de chansons ! Je pense notamment à *Soft Machine/Matching Mole*, *The End of an Ear*, *Shleep*, *Cuckooland*, *Comicopera*…

Absolument, j'y prends un malin plaisir. La poésie, je ne m'y suis mis que récemment. Alfie a beaucoup de livres de poésie. En lire m'a ouvert à un tout un éventail de mots dont j'ai pu nourrir mes chansons. Récemment, on regardait des émissions sur des poètes avec Aflie, et hier soir celle qu'on regardait était consacrée à Stevie Smith et elle m'a fait réaliser que l'avantage que la poésie a sur les autres arts c'est qu'elle offre un degré maximal d'intimité avec l'auteur, et cela sans aucune interaction, sans contrepartie néfaste. Le lecteur reçoit directement ce que la personne a écrit. Là quelque se passe avec la poésie…

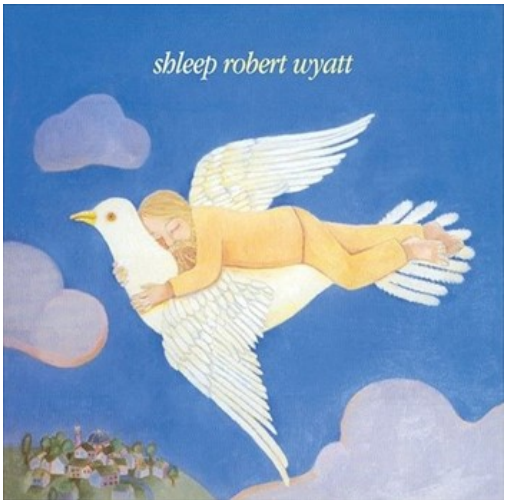
Qui n'a pas lieu avec la musique ?

Si, c'est assez proche de la musique finalement. En fait la musique et la poésie ont grandi ensemble. Elles sont absolument parties du même point et sans doute qu'à la base la plupart des poèmes étaient chantés. Elles ont donc grandi ensemble. Mais le truc avec la musique c'est que c'est un acte inévitablement plus social. Si tu joues un son dans une pièce, tout le monde va l'entendre mais si tu écris un mot sur un bout de papier il restera silencieux. Avec la poésie il y a donc la possibilité d'une solitude et il me semble qu'à ce niveau-là la poésie propose quelque chose d'inégalable, quelque chose qui va chercher loin,

qui va vraiment chercher quelque chose en toi. Il y a des formes d'art qui combinent la présence physique, la musique et les mots, l'opéra par exemple, et ça fonctionne. Mais chaque forme d'art est différente, avec ses propres atouts, et je pense que la poésie est par exemple quelque chose de totalement différent de la prose. Et de la même manière, même si ces formes d'art sont liées, écrire des chansons n'est pas la même chose qu'écrire des poèmes.

J'ai appris qu'en 1962, à 17 ans, vous êtes parti à Majorque pour rencontrer le poète Robert Graves dont vous parliez tout à l'heure. Pourquoi ?

Je pense que je l'ai rencontré pour la première fois à la fin des années 50. Il avait tout simplement été un ami de ma mère dans les années 30, avant la Deuxième Guerre mondiale. Ma mère était journaliste, elle avait gagné assez d'argent et elle étais alors partie vivre à Majorque. Elle écrivait des articles sur la vie là-bas, qui était très différente de celle qu'elle est devenue car c'était avant que Majorque devienne une destination touristique. Elle envoyait les articles en Angleterre et il la payait un peu pour pouvoir les publier. Ça la faisait vivre. Mon père, qui n'était pas encore mon père, vivait aussi à Majorque, avec une autre femme, sa première femme. Ma mère et mon père n'étaient donc pas encore ensemble, ce n'est que plus tard qu'ils se marieront à Majorque. Mary, la première femme de mon père, est devenu la secrétaire de Robert et mon père et lui sont devenus amis à la fin des années 30, jusqu'à ce que la Deuxième Guerre mondiale les sépare. Mon père est alors revenu en Angleterre et s'est engagé comme soldat. Mais ils sont restés amis et je pense qu'on m'a appelé Robert en souvenir de Robert Graves. Je n'en suis pas sûr mais je crois que c'est comme ça que ma mère a eu l'idée de ce nom. Et quand je suis devenu ado et que j'ai voulu quitter la maison et partir vadrouiller ma mère a écrit à Robert pour lui demander s'il pouvait m'accueillir là où il vivait. Il a dit oui et il m'a trouvé une petite cabane de pêcheur, près de la mer, juste une chambre. Le pêcheur habitait toujours dedans. J'allais parfois prendre mes repas chez Robert. A l'époque, je savais peu de choses sur lui et je savais peu de choses en littérature, mais ça ne le dérangeait pas, il m'en était plutôt reconnaissant, il n'aimait pas vraiment que les gens lui parle de ses écrits. Et, heureusement pour moi, c'était un gros fan de jazz. Il en savait plus que quiconque sur plein de sujets, mais il préférait parler d'autre chose. On était à la fin des années 50, au début des années 60, il avait un grand savoir sur l'art, la religion et les mythes des autres cultures, il a même écrit un bon livre sur les mythes du monde. Il a aussi écrit un livre extraordinaire intitulé King Jesus, un récit très savant en écho à la vie de Jésus et qui est totalement différent de celui qui a été écrit et diffusé. Il parlait grec, il savait lire les vieux textes, mais sa version de la vie de Jésus était si différente de la version officielle que ça a beaucoup marqué les gens et qu'ils le pensaient devenu fou. Quoiqu'il en soit, c'était un grand homme. Par exemple, il pouvait retracer l'histoire de l'Europe en se focalisant sur la manière dont, à l'Est, les trois religions – judaïsme, christianisme et islamisme – ont crée un grand Dieu masculin, la Chose, précisant qu'avant ça les religions méditerranéennes étaient plus féminines. Il a écrit un livre intitulé The White Godess où il dit qu'une des premières choses que ces trois religions masculines ont fait, ça a été en quelque sorte de rabaisser les femmes, de les diaboliser et de les criminaliser, de les traiter de sorcières. Et il disait qu'avec la façon dont nous regardons les femmes c'était très étonnant qu'un tel Dieu survive, et que s'il avait pu survivre c'était dans la manière dont les catholiques regardent la vierge Marie. Il a dit que ce regard porté sur Marie était une sorte d'astuce pour vouer un culte secret à une Déesse, donc de louer un Dieu redevenu féminin. Il m'a marqué. Je devais avoir 15-16 ans. Parler de tout ça et entendre ce genre de choses m'a ouvert l'esprit. En ce sens il a donc été très important pour moi. Même si j'ignorais tout de ses poèmes (*rires*) !



Une dernière question : nous évoquions vos titres d'albums. Pourquoi avoir appelé *Rock Bottom Rock Bottom* ?

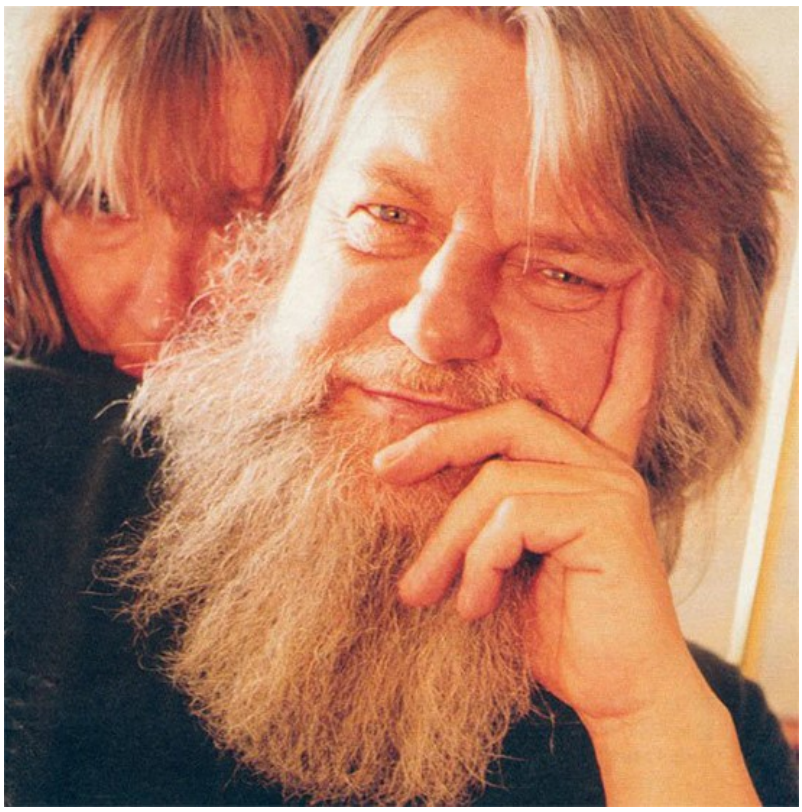
Je n'en ai aucune idée ! Je crois que les gens y voient une portée bien plus symbolique que celle que j'ai pu vouloir y mettre. Par exemple Alfie a écrit une chanson intitulée « Cuckoo Madame » (parue en 2003 sur l'album Cuckooland – nda) et des auditeurs pensent que ça symbolise quelque chose de mystérieux alors que « Cuckoo Madame » parle juste d'une femelle coucou. De la même manière, si je me souviens bien, Rock Bottom vient juste du fait qu'à l'époque on regardait de très vieux livres de sciences naturelles et contrairement aux autres livres de sciences de l'époque, ceux de sciences naturelles sont souvent mieux que ceux d'aujourd'hui, ce qui s'explique principalement par le fait qu'à l'époque, au début de la révolution industrielle, la nature avait plus de place dans le monde. Il y avait plus d'oiseaux, d'arbres et de plantes dans la vie des gens. Bref on avait donc acheté ce genre de vieux livres dont la plupart dataient même d'avant l'invention de la photographie. Ils comportaient donc de beaux dessins. Il y en avait par exemple de très très beaux pour décrire la vie sous-marine. Alfie et moi nous sommes pris de passion pour ces dessins et on s'est mis en quête de vieux parlant de la vie sous-marine et de gens découvrant ces animaux qui vivent vraiment tout au fond. Parce qu'il y a toute une vie qui se meut au fond des océans. En un sens, pour nous c'est plus étrange que la vie extraterrestre car là on est sûr qu'il y a toute une zone où d'étranges êtres témoignent d'une autre façon de vivre qui a lieu ici, sur la même planète. Et en plus, ils peuplent la majeure partie de notre planète ! Je suis très intéressé par les animaux qu'on connaît, ceux qui vivent en surface, les poissons, etc. Mais dans les profondeurs ce ne sont même plus des poissons, c'est autre chose. Aujourd'hui on en sait plus sur ces êtres, on en a de fantastiques photographies. Mais ce n'est pas possible pour les humains de descendre à ses profondeurs, la pression est trop forte.

On doit donc se contenter de ces photos et imaginer…

Exactement. On était donc captivé par ça et quand tu regardes la pochette d'origine de Rock Bottom tu vois qu'elle a été inspirée par ces fantastiques dessins qu'on avait trouvés dans ces vieux livres de sciences naturelles. D'ailleurs, si je me souviens bien, Alfie n'a pas imaginé les animaux qu'elle a dessinés, elle les a vraiment dessinés tels qu'ils étaient représentés dans ces livres. Voilà d'où vient le titre de l'album, Rock Bottom. Les gens parlent souvent de voyage dans l'espace, de voyage dans le temps, de tous ces trucs de science fiction mais là, au fond des océans, nous avons ces créatures sur notre propre planète, nous partageons le même espace mais c'est un monde totalement différent de créatures totalement différentes, à la fois de nous et des animaux que nous connaissons. J'ai trouvé que c'était assez magique, ça m'a rappelé ces autres mondes qu'on a parfois en tête quand on fait de la musique, qu'on créé… D'ailleurs, si les premiers hommes viennent d'Afrique, il faut bien avoir à l'esprit que toute vie vient des océans. Nous sommes des créatures d'eau qui essaient de survivre sur terre. C'est une évidence mais dans mon imaginaire nous avons donc quelque part hérité de la mémoire ancestrale d'avoir été des animaux marins. Mais ça peut tout aussi bien être lié au fait qu'on a passé les neuf premiers mois de notre vie dans une poche d'eau dans le ventre de notre mère. Ça expliquerait notre lien privilégié avec l'eau. Notre environnement premier d'être vivant est de l'eau chaude et ce n'est qu'au bout de neuf mois qu'on débarque sur terre. Par là,

chacun vit donc une sorte de version accélérée de l'histoire de l'évolution du vivant. Enfin, je dis ça, ce ne sont que mes petites théories hein !

Sylvain Fesson



>> L'interview sur le site de Parlhot.com

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

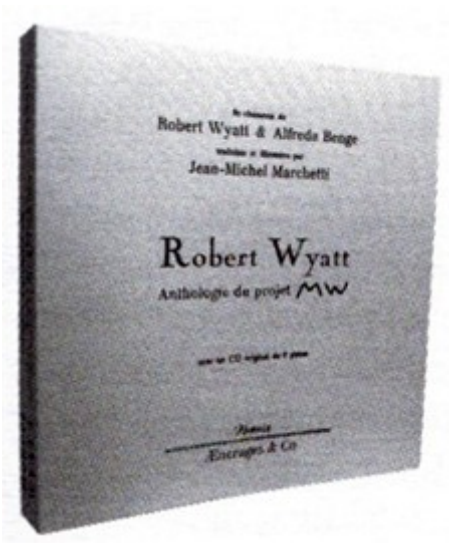
HOME

Force et fragilité de Robert Wyatt - Revue & corrigée - #82 - Décembre 2009

WYATT PAR JEAN-PAUL GAVARD PERRET

Force et fragilité de Robert Wyatt





WYATT est un artiste transversal et un dessinateur d'espaces sonores. Sa volonté demeure de faire vibrer le et les sens. On peut le définir comme un voyageur utopique. Il se voulut d'abord peintre et écrivain. Il entra d'ailleurs dans la musique sous le patronage de Dada et de la Pataphysique. En pénétrant dans l'art qui allait lui permettre ses explorations les plus probantes, le barde, après l'aventure de Soft Machine, dégringola de plusieurs niveaux avant de composer un des albums les plus importants de l'histoire de la musique populaire (en la faisant rejoindre une musique plus savante) Rock Bottom.



Roland Chopard, Alfreda Benge,
Jean-Michel Marchetti, Philippe Fretun
& Robert Wyatt.

Aencrages And Co fait ici coup double. D'abord en compilant 80 textes de WYATT et de sa compagne Alfreda Benge en collaboration avec le plasticien et pianiste Jean-Michel Marchetti. Ensuite en joignant à ces textes un CD de reprises minimalistes de Pascal Comelade. Ce dernier offre une lecture sonore nouvelle de WYATT. Les textes du compositeur et auteur sont magnifiques et ouvrent à bien des dérives : "dans la ville aux portes closes, des hommes vivants miment des saints gisants, sur des surfaces gondolées". Se retrouve dans les mots la voix feulée (à la Chet Baker) de l'artiste. On sait combien elle porte en leurs quasi-murmures les textes d'une sensibilité rare. Ils peuvent traiter d'un tableau de Magritte, de la dénonciation de la guerre des Malouines ou encore du bombardement de Tripoli. Jamais le désamour du monde ne précipite WYATT dans les plis de la rêverie vide. Alors qu'il a parfois de quoi s'assombrir, l'île noire de ses imaginations reprend le dessus et la machine de travail se réenclenche dans une approche subversive pour dépasser la fin des mondes.

WYATT est par excellence un artiste contemporain. Il porte le poids de l'Histoire mais lui donne une dimension humaine jusque dans les lignes mélodiques qu'a reprises et comprises Comelade. Force, douceur, fragilité sont liées dans les textes comme dans les musiques. WYATT demeure exceptionnel dans les rendez-vous qu'il propose en faisant irruption dans nos vies par ses formes, ses structures musicales et les comptines à facettes de ses textes. Baroque et classique, il nourrit notre écoute d'une grande part d'inconnu. Reste à prendre une attitude suffisamment ouverte pour entrer dans l'œuvre non comme on visite un monument mais comme on explore un environnement neuf fait d'ondulations et de variations.



Les volumes d'Aencrages And Co

Previous article

Next article

Back to the list

Robert Wyatt : l'interview - lesinrocks.com - 26 octobre 2009



Fêté par l'Orchestre National de Jazz dans un album hommage qui va donner lieu à un concert parisien ce soir lundi 26 octobre au Théâtre Marigny, Robert Wyatt goûte avec plaisir à la reconnaissance dont il est aujourd'hui l'objet.

Entretien.

Comment avez-vous réagi quand Daniel Yvinec, le directeur de l'Orchestre National de Jazz, vous a fait part de son projet Around Robert Wyatt ?

Pour être franc, je ne lui ai pas été d'une grande aide ! Sa proposition est arrivée à un moment un peu difficile pour ma femme et moi, car nous étions tous deux confrontés à des problèmes de santé. Daniel m'a simplement demandé de chanter sur quelques morceaux, et je me suis exécuté, mais pas de manière très professionnelle - je suis un peu embarrassé par ma contribution vocale, qui selon moi ne sonne pas aussi bien que le reste du disque. Ensuite, les arrangements ont été construits à partir de mes pistes de chant, et le résultat m'a tout simplement bluffé. Certains morceaux m'ont vraiment surpris, certains m'ont laissé un peu interdit ! Je veux rendre ici un vibrant hommage à l'arrangeur *(Vincent Artaud)*, aux musiciens de l'ONJ et à tous les chanteurs et chanteuses qui ont participé à ce projet.

Le disque propose effectivement des reprises de vos chansons par des femmes (Rokia Traoré, Yael Naïm, Camille et Irène Jacob) et des hommes (Daniel Darc et Arno). Quel regard portez-vous sur leurs interprétations ?

J'ai été frappé par une chose assez amusante. Les deux intervenants masculins ont une approche vocale radicalement différente de la mienne, ce qui est une riche idée : je trouve ces contrastes très intéressants. En revanche, les femmes semblent davantage chanter depuis l'endroit où, moi, j'ai aussi l'habitude de chanter, il y a une vraie connivence… Il faut croire que ma part féminine s'exprime pleinement lorsque je fais de la musique.

A travers ce projet, vous avez donc appris des choses sur votre musique.

Elle est en fait aussi simple que la musique que peuvent produire des enfants : ce ne sont que des notes, des mots, des mélodies, quelques accords que j'aime bien… Mais ma façon de la jouer ne représente qu'une facette de ce qu'elle est vraiment. J'ai toujours su qu'elle était ouverte, qu'elle pouvait se prêter à d'autres inteprétations. Il y a eu déjà eu dans le passé des relectures très belles de mes chansons, que ce soit par John Greaves ou par Soupsongs, le groupe de mon amie tromboniste Annie Whitehead. Avec le projet de l'ONJ, je les découvre encore sous un nouveau jour. Je pense par exemple sincèrement que la version de *Shipbuilding (interprétée par Yael Naïm)* est supérieure à celle que j'ai moi-même enregistrée.

Les chanteurs qui participent à ce disque viennent d'horizons très différents. Est-ce particulièrement gratifiant ?

C'est extraordinaire, en effet. A mes yeux, leurs versions de mes chansons sont comme mes petits-enfants : elles existent de manière autonome, et en même temps je peux me reconnaître un peu en elles. C'est un sentiment magnifique.

Êtes-vous surpris de voir que vos chansons font aujourd'hui partie d'un patrimoine, d'une histoire ?

Toute personne qui travaille depuis quarante ans fait partie, qu'il le veuille ou non, de l'histoire… Mais en réalité, je ne conçois pas les choses sous cet angle. J'écris des chansons, je suis un musicien qui fait son boulot dans son coin. Je ne sais pas comment ma musique vit en dehors de chez moi, si elle résonne ou pas dans l'histoire. Vous savez, je vis dans un petit monde, un monde très intime. En tant que journaliste, j'imagine que vous gardez un œil sur tout ce qui se passe, que vous vous intéressez à la façon dont les choses évoluent. En tant que musicien, je n'ai pas une vision aussi large, je ne m'intéresse qu'à ce que je fais sur le moment, sans me projeter au-delà.

La notion de transmission n'est-elle pas importante à vos yeux ?

Si, mais j'ai tellement l'impression qu'elle est le fruit du hasard… Un jour, j'ai entendu un acteur anglais déclarer ceci : "Tout ce que les gens peuvent penser de moi ne me concerne pas". Je me sens proche de cette idée-là. Je ne veux pas donner l'impression d'être indifférent par rapport à ce qui m'entoure ou à l'écho que reçoit ma musique. Mais ma vie, mon métier, c'est de réaliser des choses qui, à ma petite échelle, me semblent justes. Je suppose que ça me rassure de considérer les choses ainsi, ça donne une raison d'être à ce que je produis.

Vous avez traversé des moments très difficiles dans les années 80. Pouviez-vous imaginer alors que votre travail, vingt ans plus tard, serait ainsi reconnu ?

Certainement pas. Dans les années 80, je me suis retrouvé de plus en plus isolé, je vivais comme un moine. J'étais plus dans l'activisme politique, j'étais totalement déconnecté de la scène musicale, même si j'aimais beaucoup par exemple ce que produisait un label comme 2 Tone, l'esprit honnête et simple qui l'animait. Mais je n'avais plus rien à voir avec ce qui se passait dans le rock ou la pop. Ma femme Alfie et moi étions comme sur une coque de noix perdue au milieu de l'océan. Depuis, nous avons heureusement eu la possibilité de retrouver la terre ferme…

Viendrez-vous assister au concert du théâtre Marigny ?

Je ne voyage plus maintenant, à moins que mon travail l'exige vraiment. Il faut bien comprendre qu'Alfie et moi avons atteint la soixantaine et que tout est plus dur pour nous maintenant. Je ne veux pas interrompre ma solitude. Je travaille loin du grand monde, j'aspire à vivre ainsi maintenant. Mais je suis très reconnaissant envers Daniel Yvinec et l'ONJ. J'ai été épaté d'entendre comment ces jeunes musiciens se sont appropriés mes chansons, comment ils ont su insuffler leur propre inspiration dans ma musique - notamment dans les passages improvisés, qui sont splendides. Je crois à cette idée que les jeunes ont tout intérêt à monter sur les épaules de leurs aînés, non seulement pour être aidés mais aussi pour aller plus haut et faire mieux qu'eux. C'est exactement ce qui se passe avec ce projet. Ce disque et ce concert prolongent en les améliorant les gestes que j'ai moi-même pu accomplir : c'est une expérience incomparable.

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Le Jazzfan - Jazz Magazine - N° 607 - octobre 2009



> Zoom

LE JAZZFAN

Si une créature congelée dans les sixties pouvait être ramenée à la vie à Louth aujourd'hui, elle ne serait sans doute guère surprise par ce qu'elle verrait, à quelques détails près. Off The Beaten Tracks, sur Aswell Street, un magasin de disques à l'ancienne, tenu par Mark Merrifield, est là pour le prouver. Chevelu, mais pas bien vieux, Mark a failli avoir un accident de voiture quand il a vu là, sur le trottoir, vu de ses yeux dans la ville où il a ouvert son magasin, détournant soudainement toute son attention de conducteur, Robert Wyatt, LE Robert Wyatt. Dorénavant, il sait qu'il habite à côté de lui.
En ces journées ensoleillées, Robert paraît en très bonne forme et pratique l'art de mettre à l'aise son interlocuteur, lui faisant sentir que c'est lui, Robert Wyatt, qui est flatté par l'intérêt que nous lui portons. Cette attitude n'est pas feinte ou faussement modeste, mais, d'après Alfie - Alfreda Benge, sa femme -, correspond à une facette primordiale de sa personnalité: le plaisir de la rencontre, de la conversation et du partage hors de toute agressivité.

Depuis les années 50, le Jazz a toujours occupé une place importante dans la vie de Robert Wyatt. C'est bien sûr une influence musicale majeure dans ses propres disques, mais c'est surtout un idiome qui l'a accompagné toute sa vie, à la fois refuge intime et déclencheur d'idées. « Dans ma famille, la musique était constamment présente. Mon père, très bon pianiste, est venu vivre avec ma mère quand j'avais six ans. Il aimait particulièrement les compositeurs du début du XXème siècle comme Stravinsky, Bartok, Chostakovitch, Ravel, Debussy, Satie, Hindemith... *L'enfant et les Sortilèges* a bercé mon enfance et m'a imprégné de la tradition musicale française. Mais mon père était aussi très éclectique, me faisant découvrir une spécialité anglaise, les *christmas songs* (chants de noël) et le jazz. Mon frère Mark apporta aussi sa contribution avec sa collection de disques et ses interprétations au piano de morceaux de Duke Ellington et de Charles Mingus. Enfin, ma mère n'était pas en reste, m'introduisant au monde de l'opéra comme aux enregistrements de Doris Day. »

ROBERT WYATT est l'un des créateurs les plus singuliers de l'histoire de la musique anglaise. Il ne se considère pas comme un jazzman mais il aime le jazz plus que toute autre musique. Philippe Thieyre et Jean-François Dréan sont allés rencontrer celui qui, malheureusement, n'a jamais pu parler à Miles Davis...

« Je fais certainement partie de la dernière génération pour laquelle le jazz représentait la

première découverte et la principale éducation musicale à la radio. Il était alors un courant majeur en termes d'audience, statut qu'il a perdu quand il s'est éloigné de la danse et s'est peu à peu confiné dans des références plus intellectuelles. Toute l'histoire du jazz me plaît. Ma musique classique, c'est Blue Note et le bebop, Hank Mobley, Lee Morgan, Chet Baker, Miles Davis et les autres. À l'époque, entendre jouer un trompettiste, c'était l'extase. La découverte d'Art Tatum et de Duke Ellington, elle, vient de mon père. Un cinéaste, il me semble, a un jour déclaré que les sixties représentaient pour nous une période de renversement des valeurs, de libération et de révolte contre les parents. Qu'il parle pour lui ! Il n'y a jamais eu de dispute avec mes parents dans le domaine de la culture. Au contraire, j'ai compris et aimé ce qu'ils m'ont apporté, telle que la découverte du jazz et de la peinture, ce qui ne m'a pas empêché d'appréhender beaucoup de choses par moi-même, ou à travers une vision personnelle. Ainsi, je me rappelle encore avoir pleuré à la projection du film *Glenn Miller Story*, pas pour l'histoire de Glenn Miller, mais en voyant Louis Armstrong interpréter Basin Street Blues, que j'ai immédiatement acheté en 78-tours.»

BITCHES BOUH !

Quand j'étais teenager, rien ne marchait socialement. J'étais complètement paumé. J'aimais peindre, écouter du jazz et regarder les filles, au lieu de travailler. Comme je n'avais aucune idée de la bonne manière de communiquer avec les filles, je passais l'essentiel de mon temps à jouer des disques. Le rock'n'roll était pour moi une forme de musique à apprécier dans un certain contexte social, dans les clubs ou avec des amis, ce dont le jazz n'avait pas besoin. Pour écouter Miles Davis, il n'est pas besoin d'être copain avec lui. D'ailleurs, quand j'ai rencontré Miles, ça ne s'est pas très bien passé. C'était à New York en juillet 1971, avec Soft Machine, nous partagions l'affiche avec le groupe de Miles (qui comprenait notamment Jack DeJohnette et Keith Jarrett) au Beacon Théâtre. Caroline, celle de *Oh!Caroline,* mon amie de l'époque, m'accompagnait et j'essayais de l'initier au jazz. Dans les loges, nous avons vu Miles. Caroline s'est alors approchée pour prendre une photo, mais Miles s'est tourné vers elle en criant : *« Que cette salope vire ce putain de truc loin de mon visage !».* Immédiatement, j'ai su que je n'aurais pas l'occasion de parler à mon trompettiste favori et que je n'initierais jamais Caroline à l'univers merveilleux du jazz. »



LES BALAIS D'ASCENSEUR

« Jouer de la batterie m'a toujours procuré un plaisir intense : frapper les peaux et les cymbales me convient tout à fait. Plusieurs batteurs m'ont vraiment impressionné, parfois bien après les avoir découverts, prenant seulement conscience de leurs qualités exceptionnelles au fil du temps. C'est le cas pour des musiciens comme Art Taylor et Charlie Persip, qui était toujours en parfaite osmose avec le contrebassiste. Quant à Tony Williams, c'était une véritable encyclopédie de l'instrument : il en explorait comme nul autre toutes les possibilités, créant de nouveaux langages. À ces noms, je rajouterai celui de Dannie Richmond, qui a longtemps accompagné Charles Mingus, ainsi qu'une pensée envers les batteurs de La Nouvelle-Orléans, ceux de la soûl et du deep south des États-Unis. Sur *Old Europe* (un titre de "Cuckooland"), j'ai utilisé des balais en référence au jeu de Kenny Clarke dans *Ascenseur pour l'échafaud*. Ce film, que j'ai vu pour la première fois à Paris, m'a laissé une impression extraordinaire et durable, en grande partie grâce à la musique de Miles Davis. D'ailleurs, alors que les sessions de jazz proposent souvent un enchaînement thème/solo/thème, les bandes originales laissent finalement plus de liberté d'expression aux musiciens, grâce à une structure plus ouverte. Je pense que cet exercice a profondément influencé les orientations futures de Miles Davis. Shadows, un film de John Cassavetes, avec sa BO et la participation de Charles Mingus, est une autre belle expérience. »

SOFT MACHINE : ROCK ET JAZZ

« Quand Soft Machine a commencé à jouer ses propres compositions, nous y avons peu à peu introduit une bonne part de jazz et d'improvisations, surtout pour ne pas répéter soir après soir les mêmes solos, les mêmes passages, bref pour éviter la monotonie et l'ennui. Nous essayions de reproduire ce que nous avions dans la tête, mais nous n'y arrivions pas toujours, faute de capacités techniques suffisantes. De même pour la trompette, lorsque j'essaye d'apprendre à bien en jouer, je m'aperçois à quel point les jazzmen que j'admire sont brillants... Toutefois, nous avions réussi à faire preuve d'imagination et à incorporer des concepts dans notre musique, pour la rendre plus attractive, sans idées préconçues, ni théorie. Nous avons simplement emprunté au jazz des idées musicales et au rock une attitude, une arrogance théâtrale, une dynamique, une manière de jouer fort avec un son amplifié au maximum. Après nos concerts londoniens, j'allais régulièrement au Ronnie Scott découvrir ou réécouter des musiciens de jazz. »

ROBERT LE JAZZFAN

« Quand j'enregistre, je choisis des musiciens avec qui j'ai des affinités. Je leur fais écouter les morceaux que j'ai préalablement enregistrés chez moi. Avec les musiciens venus du jazz, je n'ai pas besoin de longues explications, en général ils comprennent très vite ce qu'ils entendent et ce que je leur demande. » Comme on le voit à travers ces extraits d'interviews, le jazz est constamment présent d'une manière ou d'une autre dans l'univers singulier de Robert Wyatt, bien qu'il ne se considère pas du tout comme un jazzman, mais avant tout comme un amateur...»

A LIRE - Le texte complet de cette série d'entretiens devrait paraître fin octobre sous le titre de "Robert Wyatt par Philippe Thieyre (texte) et Jean-François Dréan (photos)" aux Editions des Accords.

1969
Hugh Hopper remplace Kevin Ayers au sein de Soft Machine, qui s'élargit sur scène à la taille d'un septette, avec 4 souffleurs.

1970
"Third" de Soft Machine, avec le célèbre *Moon In June* signé Wyatt.

1971
Robert Wyatt quitte Soft Machine.

1973
Après une chute, Robert Wyatt perd l'usage de ses jambes.

1982
"Nothing Can't Stop Us" comprend une adpatation de Strange Fruit.

2009
Sortie de "Radio Experiment Rome" (concert inédit de février 1981), avec une reprise du *Billie's Bounce* de Charlie Parker.



Photo: Jean-François Dréant

> Zoom

« MON APPORT A ÉTÉ TRÈS MODESTE »

Robert aime "Around Wyatt" et ne s'en cache pas...



« Ma musique s'apparente à une forme de folk techniquement modeste. Si ma formation musicale avait été meilleure, j'aurais aimé orchestrer des morceaux comme l'ont fait Daniel Yvinec et Vincent Artaud. Le travail de ce dernier est fantastique. Les solos des saxophonistes sont magnifiques et techniquement brillants. J'ai particulièrement apprécié la démarche de l'ONJ consistant à enregistrer la voix d'abord, puis à construire les sonorités et la trame musicale autour. D'habitude, c'est l'inverse, comme avec le compositeur Bruno Coulais, je reçois la musique, les mélodies et je place mon chant par-dessus. Pour "Around Robert Wyatt", Daniel Yvinec m'a

simplement demandé de chanter directement et d'enregistrer ma voix, seul chez moi, sur mon matériel, puis je lui ai envoyé le CD. Pour le choix des morceaux, il a suggéré certains titres, j'en ai sélectionné d'autres comme *Te Recuerdo Amanda*.
Il m'a proposé d'en chanter un plus grand nombre, mais c'était impossible. Cela aurait nécessité trop d'implication de ma part.
De toute façon, j'ai également trouvé le choix des interprètes excellent, comme celui d'Irène Jacob pour *Del Mondo*, un morceau important en Italie, mais peu connu à l'étranger. Je suis très satisfait du résultat et je prends du plaisir à écouter ce disque.
Ce qu'il a construit autour de ma voix, en particulier les arrangements, est vraiment réussi, et mon apport a été très modeste.
Au micro : Philippe Thieyre



Photo: Jean-François Dréant



SÉLECTION CD

QUAND ROBERT JAZZE

Cinq CD de Robert Wyatt pour ceux qui aiment le jazz. Sélection : Pierre de Chocqueuse.

Volume Two [avec Soft Machine]

(Polydor / Import Angleterre, 1969)

Soft Machine invente ici une fusion de genres tout à fait inédite. Robert Wyatt s'est beaucoup impliqué dans l'agencement de *Privmic Melodies*, une des deux suites du disque, arrangeant la plupart des morceaux d'Hugh Hopper, et co-signant le superbe *Hibou, Anemone and Bear*. *(Le premier Soft Machine vient également d'être réédité et remasterisé par Polydor, NDLR.)*

The End Of An Ear

(Columbia Rewind / Sony Music, 1970)

Un disque expérimental et inclassable proche du free jazz et de la musique contemporaine. *Las Vegas Tango* de Gil Evans ouvre et referme l'album. Robert y assure toutes les voix. Certaines scandent des rythmes ; d'autres improvisent des mélodies, marmonnent, murmurent, tonnent ou clament d'étranges onomatopées, parfois accélérées par la bande magnétique.

Matching Mole

(Columbia / Sony Music, 1972)

Dave McRae improvise au piano électrique et accentue l'aspect jazz d'un album qui enchaîne chansons (*Oh ! Caroline*, subtilement drappé par des nappes d'orgue et de mellotron) et séquences instrumentales (*Part of the Dance*, *Beer as in Braindeer*, plages largement improvisées, voire trempées dans le free), sans oublier *Instant Pussy* porté par les voix, toutes de Robert, sur une trame mélodique.

Rock Bottom

(Dominio Recordings / Pias, 1974)

Magnifiques chansons nées lors d'un séjour de Robert à Venise, en hiver 1972. La trompette de Mongezi Feza fait merveille dans le répétitif et fascinant *Little Red Riding Hood Hit the Road*. Les mélodies splendides se parent d'étonnantes orchestrations dans lesquelles le free jazz se teinte de lyrisme, de couleurs onirique. Robert assurant les claviers et les rythmes sur une petite batterie.

Shleep

(Dominio Recordings / Pias, 1997)

Des mélodies inoubliables - *Alien*, *A Sunday in Madrid*, *Maryan*, féerie écrite avec Philip Catherine qui assure les guitares - et une orchestration plus riche que dans les albums qui précèdent. On retrouve un peu la sonorité de l'orchestre de Mingus dans *September the Ninth* (trombone et saxophone ténor confiés à Annie Whitehead et Evan Parker). Et pour la première fois, Robert souffle dans une trompette.

> Zoom

Previous article

Next article

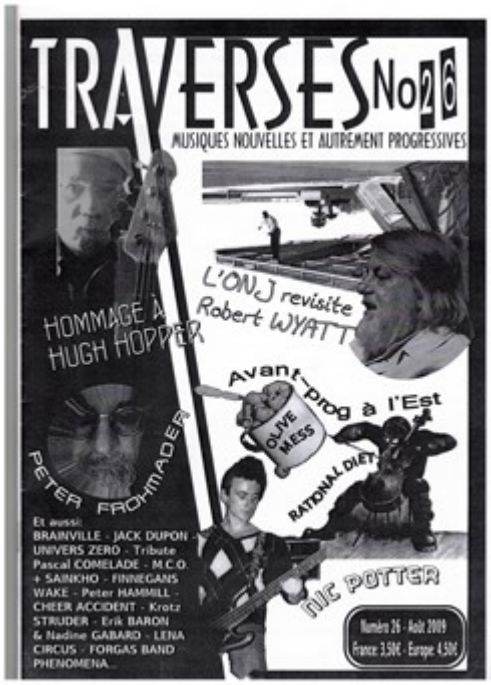
Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Les Wyatteries de l'ONJ - Traverses - N° 26 - août 2009



DU DISQUE A LA SCENE

LES WYATTERIES DE L'ONJ

Contrairement à d'autres pointures de la famille « Softmachinienne » et de la scène musicale dite de Canterbury comme Elton DEAN, Pip PYLE. et plus récemment Hugh HOPPER, tous trois prématurément disparus, Robert WYATT est toujours bien de ce monde, mais les hommages musicaux qui lui sont rendus ne font que s'accroître, preuve d'une célébrité qui dépasse les sphères sus-citées et d'une aura qui rayonne sur plusieurs générations de fans et de passionnés pour son œuvre irréductible aux étiquettes de genres. La « panthéonisation » du chanteur et multi-instrumentiste anglais s'est poursuivie en 2009 avec la nouvelle création de L'ORCHESTRE NATIONAL DE JAZZ : Around Robert WYATT. La volonté de son directeur artistique, Daniel YVINEC, est moins de verser dans une (vaine) restitution servile de la musique de WYATT que d'en proposer une relecture qui ouvre sur des perspectives obliques... et même cavalières!

Depuis une dizaine d'années, la musique de Robert WYATT a été amplement « tributée », dans toutes les orientations possibles et imaginables. En Italie, on a vu apparaître un obscur projet musical baptisé *The Different You - Robert WYATT E Noi*. En Grande-Bretagne, il y a eu le « tribute band » SOUPSONGS, avec Annie WHITEHEAD, Julie TIPPETTS et Phil MANZANERA. Côté français, on s'est aussi pas mal activé à rendre hommage au « Père Noël de la pataphysique », avec notamment Jean-Michel MARCHETTI et ses livres-disques *MW*, faisant intervenir moult personnalités des musiques bricolées ou improvisées (cinq volumes aux éditions Aencrages + un CD compilation sur Gazul) et la formation DONDESTAN! THE WYATT PROJECT, impliquant John GREAVES, Karen MANTLER, Hélène LABARRIÈRE, Sylvain KASSAP, etc. À son tour, l'ORCHESTRE NATIONAL DE JAZZ (créé en 1986 sur une initiative du Ministère de la Culture) a décidé d'ajouter sa pierre à l'édifice décidément très prisé de l'hommage wyattien.

Team Spirit



Le projet *Around Robert WYATT* n'est que l'une des trois créations - les deux autres étant une revisitation de l'œuvre de Billie HOLIDAY (*Broadway in Satin*) et une B.O. de *Carmen*, film muet de Cecil B. DEMILLE - sur lesquelles travaille actuellement le nouvel ONJ, et qui lui vaut sa première réalisation discographique. Pour cet orchestre institutionnel et subventionné, l'enjeu est multiple. L'idée répond d'abord à une ambition de faire évoluer le potentiel créatif de l'orchestre, d'autant que la nomination à la tête de l'ONJ de Daniel YVINEC en tant que « directeur artistique » constitue déjà une grande première (les précédents directeurs n'étaient que « musicaux »).

Bassiste à la base mais en fait touche-à-tout instrumental, doublé d'un producteur et d'un compositeur, Daniel YVINEC s'est distingué par son parcours musical bigarré et cosmopolite (il a travaillé avec David SYLVIAN, Hector ZAZOU, John CALE, Ryuichi SAKAMOTO, DEAD CAN DANCE, Salif KEITA, Maceo PARKER, parmi d'autres...) et ses projets électro-jazz sous le nom YVINEK. Son rôle dans l'ONJ s'inscrit dans une perspective de mise en valeur de celui-ci en tant qu'espace de création ouvert à d'autres formes artistiques et aux croisements musicaux les plus variés, et ce en repensant totalement les modes d'approche de l'orchestre. Enfin, à titre plus individuel pour YVINEC, la musique de Robert WYATT est un catalyseur de longue date et, comme il le dit lui-même, un « point de convergence de beaucoup de musiques qui m'animent aujourd'hui »..

Comme à chaque changement de directeur, L'ONJ a également modifié son équipe et accueille aujourd'hui de jeunes multi-instrumentistes aux CV pour le moins éclectiques. La nouvelle mouture de l'ONJ déploie un kaléidoscope de teintes foisonnantes : saxophones, clarinettes, flûtes, synthétiseurs, ou encore piano (parfois préparé), trompette, banjo, guitare, basse, batterie et traitements électroniques.

The Wind of Change



Pour stimulante qu'elle soit, l'idée de rendre hommage à l'univers de WYATT risquait de s'échouer contre l'écueil de la redite en termes d'approche et de répertoire. Le catalogue wyattien est néanmoins plus large qu'il n'y paraît, et *Around Robert WYATT* recèle son lot de surprises.
Aux côtés de quelques classiques que tout bon tribute band se doit de reprendre (*Alifib, Shipbuilding, P.L.A., Alliance, 0 Caroline, Vandalusia*) figurent donc des « reprises de reprises », comme *Te Recuerdo Amanda* et *Del Mondo*, qui rappellent toute l'importance de la culture populaire sud-américaine chez WYATT, ou encore *Rangers in the Night*, une rareté

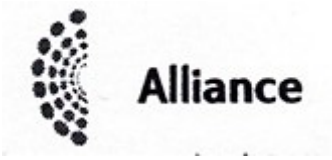
apparue sur la compilation thématique *Miniatures* de Morgan FISCHER et qui avait été repêchée naguère pour l'anthologie *Going Back a Bit*. Enfin, l'ONJ nous offre ce plaisir incomparable de reprendre des fleurons de la paire Peter BLEGVAD / John GREAVES : *Kew.Rhone*, *Gegenstand* et *The Song*, que Robert WYATT a déjà chantés sur l'album *Songs* de GREAVES.

Ce qui distingue surtout l'hommage de l'ONJ à WYATT des précédents tributes est que Daniel YVINEC a abordé l'exercice en s'appuyant sur deux postulats : partir de la voix et respecter le format chanson. Contre toute attente donc, *Around Robert WYATT* n'est pas un disque de jazz ni de versions jazzifiées des compositions de WYATT, mais bel et bien un disque de chansons.



Au commencement d'*Around Robert WYATT* était donc la voix. Ou plutôt les voix, puisqu'il a été fait appel à plusieurs chanteuses et chanteurs pas nécessairement issus de la sphère jazz. C'est ainsi la chanteuse malienne Rokia TRAORÉ qui s'est appropriée cette forteresse blindée qu'est *Alifib*. Plutôt que de chercher à « copier » périlleusement l'intimité émotionnelle de ce grand classique, elle en a projeté l'appel au loin. CAMILLE, YAEL NAÏM et l'actrice Irène JACOB sont les autres voix féminines choisies et chacune a cette qualité de pouvoir refléter les inflexions fragiles, graciles et cotonneuses du chant wyattien. Côté hommes, Daniel DARC (ex-TAXI GIRL) joue une nonchalance feutrée qui laisse perplexe sur O Caroline et ARNO verse dans le blues éméché un poil outré avec *Just as You are*, face au timbre plus espiègle de Yael NAIM. C'est du reste la seule reprise faite par un duo de voix (il est vrai que la version originale de ce morceau est l'une des rares où WYATT partage le chant avec une autre voix). Si le destin avait été moins funeste, on aurait apparemment eu droit à une reprise de *Sea Song* par Alain BASHUNG. S'il y a bien deux grands absents dans ce projet, ce sont ceux-là...

Le recours à des personnalités de la chanson française, du cinéma, du rock et de la world music paraîtra évidemment sacrilège à qui ne veut voir en Robert WYATT que le pionnier de ce croisement entre jazz, rock et psychédélisme de la fin des années 1960 avec SOFT MACHINE et MATCHING MOLE. Mais sa carrière soliste a cependant prouvé qu'il n'en est pas resté là, qu'il s'en est même royalement éloigné et qu'il a travaillé avec une infinité d'artistes provenant d'horizons très divers. Aux collaborations d'hier avec des tenants de l'avant-garde pop, rock et jazz de l'époque (Kevin AYERS, Keith TIPPETT, Michael MANTLER, HENRY COW, Nick MASON, Brian ENO...) se sont ajoutées des participations à des albums d'artistes aux univers plus « actuels » (Bruno COULAIS. Cristina DONÀ, BJÖRK, LA TORDUE et - tiens donc ! - Daniel DARC). Qu'on le veuille ou non, Robert WYATT est aussi devenu une icône d'un certain milieu pop moderne, et le choix des voix invitées sur *Around Robert WYATT* reflète cet état de choses.

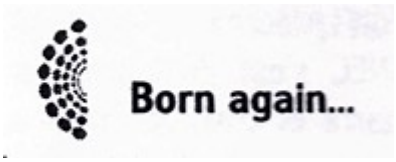


Mais sans doute le coup de maître de l'ONJ est d'avoir pu faire participer le « maître » en personne à ce disque. En plus d'avoir cautionné le projet, Robert WYATT y a laissé une trace significative en offrant son chant sur plusieurs morceaux. Singulièrement - et non sans perversité - ce ne sont pas sur des thèmes composés par lui que WYATT se fait entendre, mais sur des morceaux écrits par d'autres qu'il a déjà couverts. Ceux-ci constituent du reste une bonne moitié du répertoire sélectionné par YVINEC et expliquent pourquoi ce projet a été baptisé « autour de Robert WYATT ». A l'inverse du processus courant, les arrangements instrumentaux n'ont été conçus qu'une fois les voix enregistrées a cappella. Cette démarche a obligé l'ONJ à repenser ses pratiques, au risque de transformer ses instrumentistes en simples pupitres et musiciens de session pour des disques de chanson ou de variétés. C'était compter sans les prouesses d'arrangeur de Vincent ARTAUD,

réquisitionné pour l'occasion, qui a été chargé de confectionner les écrins les plus idoines pour enrober chaque chanson tout en permettant à l'orchestre de faire entendre le son qui lui est propre et à chacun de ses musiciens de faire un chorus, tradition jazz oblige. Chaque morceau retenu bénéficie donc de broderies et parures ouvragées et autorise un ou deux instrumentistes (différents à chaque fois) à effectuer une échappée soliste qui doit cependant rester concise.



Cela dit, YVINEC et ARTAUD ne se sont pas privés parfois de faire évoluer leurs adaptations au (grand) large des versions originelles. Écoutez l'album en aveugle, vous risquez de ne pas reconnaître instantanément *O Caroline*...



S'il ne fallait pas trahir l'univers tout en délicatesse de Robert WYATT il n'était pas question non plus de s'en tenir à une interprétation soumise et entravée à force d'être obséquieuse. Ce n'est peut-être pas un hasard si bon nombre de chansons retenues pour ce projet sont à la base très dépouillées, comme celles de l'album *Old Rottenhat* (*Alliance, P.LA, Vandalusia*) : elles autorisent de fait Daniel YVINEC et son équipe à tracer de nouveaux contours, à ornementer à loisir les interstices originels, à batifoler avec tact quand l'envie s'en fait sentir et à métamorphoser ces thèmes minimalistes en une luxuriante forêt de timbres et de lignes harmoniques sinueuses et ciselées. La polyinstrumentalité des musiciens de l'ONJ a favorisé un habillage façon orchestre de chambre qui préfère la finesse millimétrée à l'esbroufe sensationnaliste, et qui charrie ça et là des parfums d'ambiances à la Gil EVANS, Philip GLASS ou Pascal COMELADE.



Sur la durée, on peut reprocher cette tendance presque systématique à verser dans la joliesse en couches, dans l'« aquarellisation » des couleurs, la « pastellisation » des espaces et la « printanisation » des intentions wyattiennes. Certaines reprises échappent toutefois à ce tableau un rien trop chatoyant, comme Kew.Rhone, Vandalusia, Gegenstand, Rangers in the Night, et creusent des climats plus interlopes. Entre adoration et dévoiement du sujet, et entre raffinement et audace de son traitement, l'ONJ n'a pas fait de choix radical, et c'est ce qui rend au fond son album si attachant.

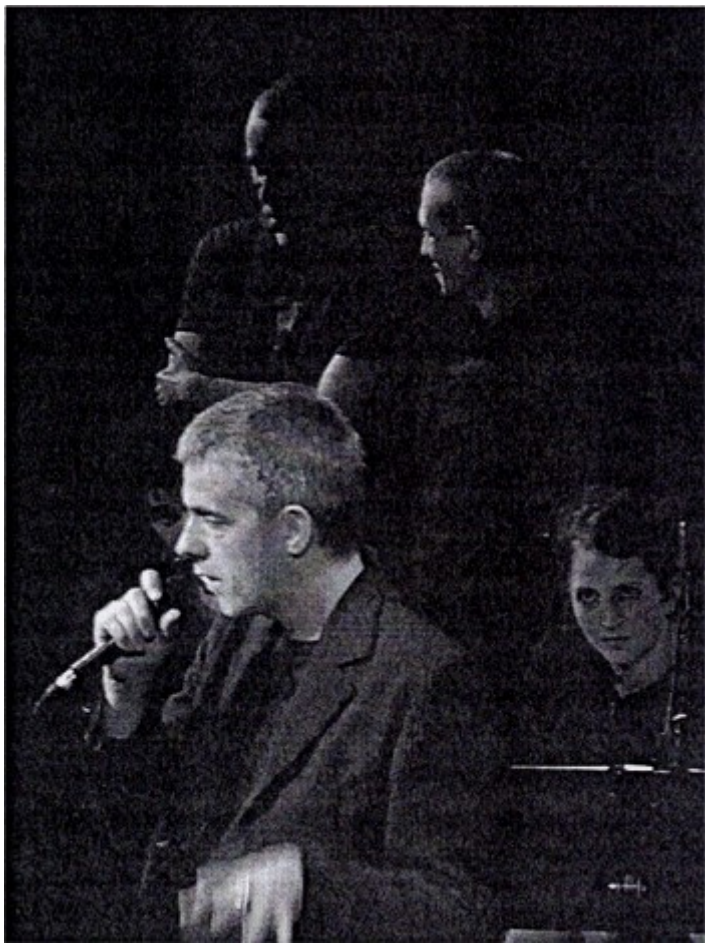
Around Robert WYATT en live : Sea without a Song

La méticulosité et la complexité des arrangements d'Around Robert WYATT, alliée à une remise à plat des fonctionnements usuels d'un orchestre de jazz, ne laissaient à priori pas supposer que telle création puisse trouver son chemin jusque sur scène. C'est pourtant ce qui s'est produit ce 23 mai 2009. Dans le cadre du Festival Jazz à Saint-Germain-des-Prés, à la Maison des Cultures du Monde de Paris, l'ORCHESTRE NATIONAL DE JAZZ, appuyé par des projections vidéo expérimentales et improvisées réalisées par Éric VERNHES, a joué Around Robert WYATT en quasi-intégralité (manquait juste Kew.Rhone, dommage) et a remisé sur le tapis la démarche inhérente au disque. Il a néanmoins fallu tout le long du concert s'habituer à entendre les voix de l'album en « off ». Les musiciens devaient donc caler leurs interventions en fonction de ces voix virtuelles. Pour un public majoritairement jazz qui attendait sans doute que les musiciens de l'ONJ se mettent en valeur à travers des chorus élargis, la performance de ceux-ci, fidèle à l'orfèvrerie harmonique cousue main par Vincent ARTAUD sur le disque, est peut-être restée en travers de la gorge. Il n'y a guère que dans l'interlude improvisé par Eve RISSER au piano préparé et par l'invité spécial Erik TRUFFAZ avec sa trompette et ses pédales d'effets que les amateurs d'aventures instrumentales ont pu se régaler.

Force est d'admettre que le démarrage ne fut pas exempt de froideur à force d'application. Mais c'est le même Erik TRUFFAZ - qui s'est commis aussi avec bonheur sur *The Song* - qui a, dès sa première apparition au beau milieu du set, provoqué le frisson avec cette reprise instrumentale de *Sea Song* ! Sa prestation, émouvante et habitée, a sans conteste été le «highlight» de la soirée, la surprise du chef. En s'appropriant de la sorte le monument liminaire de *Rock Bottom*, TRUFFAZ a offert ce qu'un public jazzeux est plus habitué à venir écouter, à savoir une improvisation (bien sentie) sur un thème. De fait, on en vient à penser que, dans le cadre du concert, l'ONJ aurait dû se résoudre à jouer des versions instrumentales des morceaux choisis pour l'album, de manière à se donner plus de liberté.

Au lieu de cela, il a préféré défendre bec et ongles, au risque d'engendrer une certaine frustration, le parti-pris esthétique de son disque et restituer la dentelle complexe et précise de ses arrangements. Les voies de l'univers wyattien se remarquent pourtant aussi à cette absence de balisage trop strict et à cette réinvention perpétuelle des thèmes et des approches.

Mais quoi qu'il en soit, ce projet, dont les qualités posent autant de questions que ses défauts, mérite qu'on s'y attarde. De même que Robert WYATT a utilisé la chanson pour traduire son regard sur le jazz, Daniel YVINEC, avec une formation jazz qui s'approprie le format chanson, diffuse une vision oblique de l'œuvre wyattienne et en pointe des aboutissants qu'on ne lui avait peut-être pas soupçonnés.





CD ORCHESTRE NATIONAL DE JAZZ

Around Robert WYATT
(Bee Jazz Records / Abeille Musique)

Article : Stéphane Fougère
Photos: Sylvie Hamon & Stéphane Fougère

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Robert Wyatt : Les voies d'une voix - Culture - Université de Liège - août 2009



Dans le parcours de Robert Wyatt se succèdent et se mêlent la liberté et l'engagement, l'exploration et la création, la souffrance et la sérénité.

Vocation, formation, exploration

Wyatt n'est le « produit » d'aucun « système ». Ses parents sont des intellectuels bohèmes et anticonformistes typiquement britanniques. Sa mère est journaliste, son père est psychologue. C'est certainement à eux que Robert doit son désir créateur et sa singularité, à la façon dont ils l'ont non pas éduqué, mais aidé à s'épanouir, sur des principes éducatifs empreints d'un grand « libéralisme ». À la fin des années 50, cet adolescent de Canterbury (il est né en 1945) écoute le jazz d'avant-garde (Charlie Mingus, Ornette Coleman, Cecil Taylor) et la musique contemporaine, bien plus que le rock-'n'-roll. On raconte qu'il impressionnait son entourage en étant capable de chanter, note pour note, un solo de Charlie Parker.

Durant ces années de formation, il s'ouvre et touche à tout : peinture, écriture, mais surtout la musique. Fin 1960, un jeune Australien loue une chambre chez les parents de Robert : Daevid Allen amène la poésie improvisée, l'esprit de la Beat Generation, d'autres formes de jazz. Celui qui fut à l'époque le héros de Robert aura une grande influence sur lui.

La maison des Ellidge (Wyatt est le nom de sa mère) est ouverte à tous, et les condisciples du collège de Canterbury y viennent faire de la musique : on improvise, on expérimente... Robert découvre sa vocation, les percussions, en tapant d'abord sur divers objets ; mais il prendra finalement des leçons de batterie auprès d'un professionnel (dont les leçons paient la chambre...) - et non dans une école. Il se met aussi au chant. Deux groupes se forment successivement : Le Daevid Allen Trio, qui en 1963 se produira quelques soirs à Londres dans un show assez improbable de jazz et de poésie improvisée ; puis en 1964 les Wilde Flowers, qui rassemblent des amis tels que Mike Ratledge, Kevin Ayers ou les frères Brian et Hugh Hopper. Le groupe joue des reprises pop et des compositions propres, sans grande influence de leurs goûts les plus originaux. Mais les uns et les autres composent...

L'invention collective

En 1966, la pop anglaise approche de son apogée, avec pour courant montant le psychédélisme : quatre protagonistes forment le groupe **Soft Machine**, en apportant chacun sa touche : l'esprit beat de Daevid Allen, les mélodies et la voix de basse de Kevin Ayers, la rigueur du claviériste Mike Ratledge, le jeu de batterie et la voix de Robert Wyatt.



Soft Machine est un groupe à l'histoire chaotique : les changements de personnel sont multiples (les départs d'Allen puis d'Ayers, remplacé par Hopper, puis l'arrivée des instruments à vent) ; le rythme des concerts et des tournées, mais aussi les divergences croissantes, usent et tendent les relations internes ; les réorientations musicales amènent le groupe d'une pop psychédélique déjà mâtinée de jazz (le premier album : *The Soft Machine*, 1968) à une musique totalement neuve, qui fusionne rock et jazz, au même moment que Miles Davis, mais à partir du versant rock. Elle est notamment marquée par l'apport de plusieurs souffleurs, dont le saxophone Elton Dean, qui restera plus longtemps dans le groupe et contribuera beaucoup à son orientation. En très peu de temps (1969-1971), la musique de ce groupe expérimental passe de l'humour pataphysique du deuxième album (*Volume Two*, 1969) à un esprit beaucoup plus sérieux, un jazz plus austère dans lequel Robert Wyatt ne se sentira plus à l'aise *(Fourth*, 1971) : sa dernière composition pour le groupe est le long et superbe « Moon in June » sur le troisième album *(Third*, 1970), le chef-d'œuvre du groupe ; pendant l'année qui suit, l'évolution de Soft Machine ne laisse plus de place à la voix (et au style musical) de Wyatt, qui ressent l'orientation jazz que suivent Ratledge, Hopper et Dean comme un carcan trop étroit.

En 1971 il quitte le groupe puis en forme un autre, nommé par jeu de mots **Matching Mole**. C'est tout sauf le groupe d'un leader-chanteur. Chaque musicien est l'égal des autres. La musique est libre, collective, hors genres, tantôt improvisée et tantôt mélodique. (Deux albums : *Matching Mole* et *Little Red Record*, tous les deux en 1972.)

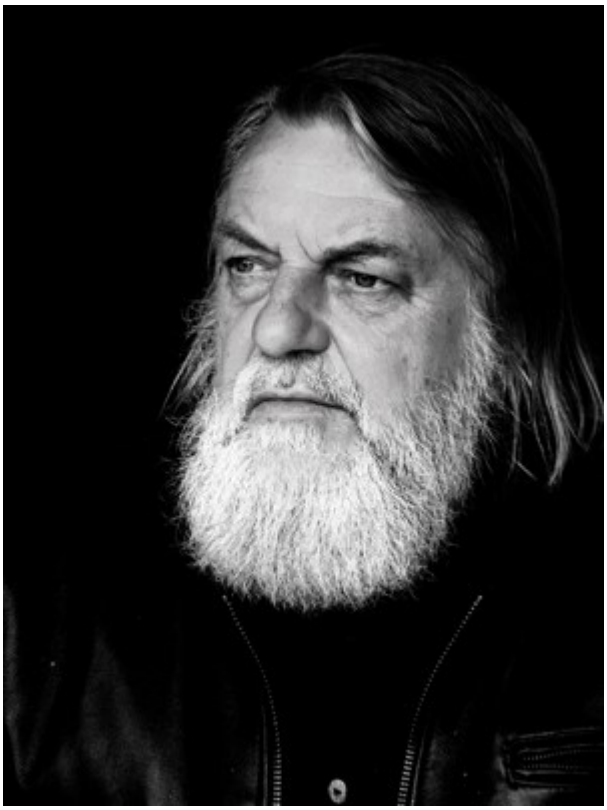
Puis vient l'accident : en juin 1973, une chute laisse Robert Wyatt paraplégique. Soutenu par la solidarité de ses amis musiciens, il sort du drame en entamant, à partir de 1974, une carrière solo exemplaire de 35 ans, où il s'affirme à la fois comme chanteur et comme compositeur.

Un artiste sincère

Depuis l'époque Soft Machine, et pour avoir participé à la période mythique de ce groupe novateur, Robert Wyatt jouit d'une aura considérable dans le milieu musical et parmi les amateurs de rock progressif.

Le **batteur** qu'il fut jusqu'en 1973 est souvent décrit comme « imaginatif » : son jeu est libre, lyrique, inventif, polyrythmique ; sous ses baguettes, la batterie devient un instrument à part entière (c'est particulièrement sensible sur les deux premiers albums du groupe), qui marque le rythme avec une légèreté scintillante, et dont souvent les lignes quasi mélodiques visent davantage à dialoguer avec les autres instruments - une batterie qui chante. (À partir de 1974,

contraint à ne plus disposer que de ses bras, il pratiquera encore les percussions, au son forcément plus clair et d'un style simplifié, mais il se tournera de plus en plus souvent vers le piano et les claviers.)



C'est à sa **voix** que de Robert Wyatt doit une grande part de son renom, tant auprès des musiciens qui feront appel à lui durant quarante ans (depuis 1969) qu'auprès d'un public de fans littéralement conquis à ses séductions. On peut multiplier à l'infini les adjectifs pour la qualifier : cristalline, lumineuse, douce, fragile, intense, souple, plaintive, mais aussi sombre, poignante - humaine. Elle paraît ténue, mais se révèle extrêmement riche : elle peut alterner l'aigu et le grave, la plus grande justesse avec une imprécision expressive et totalement volontaire. Wyatt peut aussi bien chanter les mélodies les plus simples ou se servir de sa voix comme d'un pur instrument, en scat ou par d'autres techniques.

Cette voix est particulièrement suggestive et belle lorsque par de multiples enregistrements superposés il en vient à s'accompagner lui-même, à faire dialoguer sa propre voix avec elle-même - technique qu'il emploiera avec bonheur dès le premier morceau du premier album de Soft Machine, et dans tous ses travaux solos jusqu'à aujourd'hui.

Ses **compositions** sont l'autre grande facette de son talent à laquelle s'attachent ses admirateurs. De ses expériences en groupes, il a tiré une écriture et un style qui, puisant leurs racines dans le jazz, ne peuvent se réduire à celui-ci, et certainement pas davantage à la simple musique rock. On le voit avec son album-phare, ***Rock Bottom***, qu'il publie en 1974, un an après son accident, et qui lui a valu une reconnaissance unanime (prix de l'académie Charles-Cros). Il contient certaines de ses plus belles compositions, qui mêlent les ingrédients les plus marquants de sa manière : mélodies simples ou longs enchaînements, improvisations collectives, atmosphères construites, minimalisme ou foisonnement des arrangements, voix sûre ou volontairement fausse - toutes marques que l'on retrouve dans son œuvre ultérieure, même si elle s'enregistre de plus en plus en solitaire, avec l'accompagnement occasionnel de partenaires fidèles (Hugh Hopper, Annie Whitehead).

Ses origines le laissent prévoir : Wyatt est empreint d'un **humour** assez britannique, qui émaille sa musique, ses paroles ou les titres de ses compositions. Deux exemples : sur le très pataphysique deuxième album de Soft Machine, il chante l'alphabet en anglais, à l'endroit puis à l'envers. Son premier album solo (1970), collection d'expérimentations vocales et instrumentales, s'intitule *The End of an Ear*... mais, même plus ou moins renié par son auteur, il reste audible !

Autre exemple : sur la pochette de l'album de son retour après les années 70 (*Nothing Can Stop Us*, 1982), on trouve cette précision en forme de revendication artistique : « Vous pouvez relever quelques faiblesses techniques dans certaines de mes prestations - un rythme hésitant ici, une note peu sûre là - elles sont évidemment entièrement délibérées et reproduites comme témoignage de ma sincérité presque maladive. »

Enfin il importe de signaler **l'engagement** politique de Robert Wyatt, radicalement situé à gauche, qui l'a un temps affilié au Parti communiste et qui l'amène à se mobiliser, via les paroles de ses chansons, pour les causes les plus notoires ou les plus oubliées, comme, par exemple, la Palestine (« Dondestan » sur *Dondestan*) ou le Timor oriental (« East Timor » sur *Old Rottenhat*). Lorsqu'il reprend une chanson, c'est généralement en raison de sa

portée politique ou humanitaire ; parmi ses plus belles reprises, on citera « Biko » de Peter Gabriel ; « Strange Fruit » (Billie Holiday), « Caimanera/Guantenamera », « Te Recuerdo Amanda », « Hasta Siempre Comandante ». Marquante fut son interprétation du « Shipbuilding » d'Elvis Costello, contre la guerre des Malouines. Il a aussi collaboré au dernier album de David Gilmour (On an Island (2006), qui avait participé à Cuckooland en 2003.

Robert Wyatt est une figure pour de nombreux musiciens. Il a tissé dès les années 60 un large réseau de connaissances et de connexions, dans les milieux musicaux les plus divers. Les qualités de sa voix font de lui un chanteur recherché, dont les **collaborations** sont innombrables. Relevons notamment ses participations à plusieurs productions de Michael Mantler (*The Hapless Child*, 1976, où il chante les textes cruels ou inquiétants d'Edward Gorey ; *Silence*, 1977, d'après Harold Pinter) et de Carla Bley (*Nick Mason's Fictitious Sports*, 1981) ; son interprétation de deux compositions pour voix de John Cage, sous l'égide de Brian Eno (1976) ; sa participation vocale à la musique du *Peuple migrateur* (2001) par Bruno Coulais (ainsi qu'à son *Stabat mater*, 2005). Il a aussi collaboré au dernier album de David Gilmour, le leader de Pink Floyd (*On an Island*, 2006), qui avait joué sur un morceau de *Cuckooland* en 2003.

C'est un seul et même parcours à travers les genres musicaux, du rock au jazz et ailleurs, qui aura mené ce musicien atypique et génial du jeune chien fou des années 60 au sage tranquille des année 90 et 2000.

Discographie sélective



The Soft Machine, *The Soft Machine* [1er album] , 1968 :
Une musique psychédélique, avec des influences du jazz et de la musique répétitive ; un dialogue entre quatre instruments solistes : un clavier, une basse, une batterie et une voix, à l'unisson ou en contrepoint. Percutant dès les premières notes (« Hope For Happiness »), posées par la voix et les drums de Wyatt.

The Soft Machine, *Volume Two*, 1969 :
L'humour pataphysique sur une face, une longue composition jazz-rock, obstinée et exploratoire, sur l'autre. Le jazz-rock s'invente sur le versant anglais ; la voix de Wyatt explore ses multiples modes non académiques.

The Soft Machine, *Third*, 1970 :
Quatre longs morceaux, un par face de ce double album ; sur une bonne partie du seul morceau chanté, son « Moon in June », Wyatt joue de tous les instruments. Sa voix y mène une longue mélopée sur fond d'exploration sonore.

Robert Wyatt, *Rock Bottom*, 1974 :
le chef-d'œuvre et le tournant (voir plus haut) ; chaque morceau est un monument, des deux longues parties de « Little Red Riding Hood Hit the Road » aux deux pièces jumelles « Alifib/Alife », dédiés à sa compagne Alfreda Benge, qui illustre toutes ses pochettes et deviendra sa parolière.



Robert Wyatt, *Old Rottenhat*, 1985 :
Un album « maison ». À nouveau Wyatt joue de tous les instruments : les percussions claires, les claviers aux sonorités électroniques, quasi « cheap », la voix dont brille et vibre la fragilité, sur des mélodies d'une

grande beauté (« The Age of Self », « The British Road », « Gharbzadegi », « P.L.A »...). [Cet album est repris tout ou partie sur *Compilation*, 1990, et *Mid-Eighties*, 1993.]

Robert Wyatt, *Shleep*, 1997 :
Dans les années 90 Wyatt prend son temps pour produire de nouveaux albums. Après *Dondestan* en 1991, *Shleep* voit à nouveau Wyatt faire appel à des musiciens-accompagnateurs (dont Brian Eno, Philip Catherine, Paul Weller, Phil Manzanera). La musique y trouve une variété d'orchestration qui sert bien la richesse vocale de Wyatt et son inventivité mélodique et stylistique.



Robert Wyatt, *Comicopera*, 2007 :
Le dernier opus en date, après *Cuckooland* en 2003. Un album construit en trois « actes », avec une dominante de rythmes jazzy, mais très variés (« Cancion de Julieta », sur un texte de Lorca, renoue avec les ambiances orchestrales de *Rock Bottom*). Les discrètes marques du temps exacerbent les multiples qualités de la voix : polyphonique sur « Be Serious » ; tendue et tragique sur « Out of the Blue » ; nonchalante, comme chantée au fond d'un pub, dans « A Beautiful Place » ; empreinte d'une touchante fêlure sur fond de cuivres souples et discrets dans les superbes « A.W.O.L. » et « You You ». Chaque chanson est un monde musical, vocal et émotionnel en soi.

Gérald Purnelle

Août 2009

Gérald Purnelle enseigne les formes poétiques modernes à l'ULg. Ses recherches actuelles ont pour principal objet la métrique, l'histoire des formes poétiques et la poésie française des XIXe et XXe siècles.

>> Cet article sur le site de Culture - Université de Liège.

Previous article Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Robert Wyatt - Interview - BatteurOnline - 5 juillet 2009

ROBERT WYATT - INTERVIEW



Robert Wyatt est un musicien rare, atypique, un personnage discret devenu un des artistes les plus respectés des plus grands. Batteur légendaire du non moins légendaire Soft Machine, groupe à la suite duquel il fonda Matching Mole (appréciez le jeu de mots), il est devenu chanteur multi instrumentiste en chaise roulante, suite à un soirée bien arrosée où il passa par la fenêtre du troisième étage. Il poursuit depuis une oeuvre unique, en marge de toutes les modes, marquée par la créativité et la sensibilité. C'est un homme extrêmement doux et délicat, à l'oeil vif et l'esprit en alerte, naturellement drôle et sympathique.

Cet entretien a eu lieu en 1997, à l'occasion de la sortie de son album Shleep.

Sur la pochette du premier album de Soft Machine, vous vous définissez comme " un simple batteur de rock'n'roll ", mais l'auteur affirme que vous êtes bien plus que ça.

Ces notes sont extraites d'un article de Mike Zwerin pour Down Beat (revue institutionnelle du jazz, NDR), intitulé " Les batteurs différents ", ce qui m'impressionnait terriblement. Il m'avait interviewé dans le Sud de la France lors d'un festival où je partageais l'affiche avec Tony Williams qui, plus jeune que moi, jouait déjà très sérieusement. Le simple fait d'apparaître dans Down Beat me semblait présomptueux.

Mais vous étiez effectivement un batteur différent, votre musique n'était ni rock, ni jazz, mais totalement nouvelle.

La plupart des batteurs que j'aime en savent beaucoup plus qu'ils n'en font, comme mon batteur de rock favori du moment, Steve White, qui joue avec Paul Weller. On entend nettement son évolution avec le Style Council , il avait 18 ans et essayait des plans à la Kenny Clarke, même si le groupe ne jouait pas dans ce style.

C'est ce que vous écoutiez quand vous vous êtes mis à la batterie ?

Le premier avec lequel j'ai " joué " était Max Roach, le disque de ce fameux concert de 1953 à Massey Hall avec Bud Powell, Dizzy Gillespie et Charles Mingus. Je jouais des balais, enfin, avec des rouleaux de papier, sur la table. Mon loisir favori consiste toujours à jouer sur mes disques préférés à la maison.



Donc vous travaillez toujours la batterie ?

À cette époque je le faisais, mais quand j'ai dû me confronter au volume des groupes électriques, le jazz ne convenait plus. Mes modèles de transition furent Ginger Baker et surtout Mitch Mitchell, qui m'a donné beaucoup de liberté. Mais jouer à ce volume posait d'autres problèmes, à commencer par le fait qu'un électrophone n'est pas assez puissant pour pouvoir jouer de la batterie avec des baguettes.

Avec Soft Machine, vous jouiez fort ?

Oh oui, très fort. L'organiste (Mike Ratledge, NDR) portait d'ailleurs des protections auditives.

Et votre batterie était totalement reprise ?

Je ne me souviens pas, il me semble qu'il n'y avait que des micros d'ambiance. Ce qui me causait du souci, car pour moi l'élément principal de la batterie est la charleston, sans doute une trace de mon goût pour le jazz. Dans la soul music, on garde le tempo sur la charleston fermée, mais de manière moins " legato "que dans le jazz. J'aime vraiment cet accessoire. Avec juste une charleston, un pied et deux mains, il y a tellement à faire. À cette époque, je commençais sérieusement à songer à me mettre aux claviers. Je comptais jouer de la batterie en multipiste en studio, puis faire appel à des amis batteurs comme Laurie Allen pour la scène.

Sur " Rock Bottom ", les sons de percussions sont assez étonnants. Malgré votre handicap vous jouiez sur une batterie classique ?

C'était la vieille batterie d'un copain, mais il y a très peu de batterie en fait, j'ai surtout joué sur un plateau en étain et des boîtes de conserve. Ce qui me manquait était le jeu de charleston, c'est pourquoi j'ai fait appel à Laurie Allen, qui était le musicien le plus sensible que je connaissais. Il jouait aussi bien du rock que du jazz ou de la musique sud-africaine.

En revanche, avant votre accident, sur " The End Of An Ear ", vous jouiez bien d'une vraie batterie...

Oui, sur celle de Mitch Mitchell. C'était une Ludwig en érable, fabriquée spécialement pour Mitch, avec une caisse claire Greetsch, j'en ai joué de 1968 à la fin de ma carrière de batteur. Il me l'avait donnée, et j'ai tout fait avec, aussi bien Soft Machine que Matching Mole. Il avait remarqué que j'avais un mal de chien avec ma Premier, qui n'était pas assez puissante pour ce que jouais, ou alors, le problème venait de moi … Quoi qu'il en soit, Mitch ne supportait plus de me voir me battre avec mon matos. Un soir, il avait emprunté ma batterie pour jouer avec Hendrix et me l'avait rendue en me disant que c'était de la daube.

Vous étiez très proche de Mitch Mitchell car vous avez tourné ensemble lors de votre première tournée américaine avec, à la même affiche, The Jimi Hendrix Experience et Soft Machine. Comment s'est faite cette connexion ?

Nous avions le même manager et répétions au même endroit. Et je connaissais le bassiste, Noël Redding, qui était au départ guitariste dans un groupe de Folkestone. Ils ont été fantastiques avec nous, tant en termes d'entraide que d'inspiration.

Vous avez eu l'occasion de boeuffer avec Jimi ?

Les autres membres du groupe affirment que nous avons joué avec Hendrix mais je n'en ai aucun souvenir. En 68, je vivais à Los Angeles, je n'avais plus de groupe et je partageais une maison avec les gens de l'Experience. Ils avaient loué un studio à temps plein et m'avaient proposé de l'utiliser. J'y ai donc enregistré quelques chansons, sur lesquelles Hendrix a fait quelques parties de basse. La bande n'existe plus mais il reste la matrice métallique, de très mauvaise qualité bien que nettoyée par un ingénieur du son canadien. Ça figure sur une compilation, " Flotsam and Jetsam ", mais ça n'a vraiment valeur que de souvenir.

Et qu'est donc devenue cette Ludwig que Mitch Mitchell vous a donnée ?

Je l'ai toujours, elle est chez moi. Je l'ai ressortie récemment pour la prêter à Mitch qui en avait besoin pour une émission sur Jimi Hendrix pour la télévision anglaise. Elle sonne toujours aussi bien.



Pourquoi avez-vous quitté Soft Machine ?

Je ne suis pas parti, j'ai été viré ! Je ne sais pas pourquoi, ça s'est fait sur un simple coup de fil. Demandez aux autres …

Peut-être preniez-vous trop d'importance dans le groupe ?

De toute façon, ils n'appréciaient pas le fait que je chante.

Votre façon de chanter est pourtant unique, comment l'avez-vous développée ?

Le premier groupe pop que j'ai vu sur scène, c'était Them, avec Van Morrisson. J'avais été très impressionné par le fait qu'il porte un T-shirt dégueulasse, je n'avais jamais vu quelqu'un s'en foutre à ce point sur scène (rires). Ceci dit, c'était aussi un sacré chanteur, comme Steve Marriott. Mais je n'ai jamais été attiré par les voix d'hommes, à la maison je chantais plutôt sur Dionne Warwick. Ou si, en voix d'hommes, j'aimais bien les falsetto Tamla Motown, comme Smokey Robinson.

Vous avez toujours chanté en jouant de la batterie ?

Au départ, non, je ne faisais que jouer de la batterie. Quand j'ai voulu chanter, il a fallu que je trouve quelqu'un pour jouer de ce foutu instrument, j'ai alors dégoté Richard Coughlan, le cousin de Richard Sinclair (membre fondateur de Hartfield And The North). Quand il jouait de la batterie, je pouvais chanter.

Mais avec Soft Machine, vous faisiez bien les deux en même temps ?

Oui (rires), et c'était pour le moins problématique. Mais une fois, auparavant, je m'étais retrouvé avec les Wilde Flowers à faire un tremplin sans Richard Coughlan et nous ne voulions pas faire d'instrumental. Nous avons choisi I Put A Spell A you qui est un 6/8 assez facile, et des reprises de James Brown. Et en fait, dans les morceaux de James, la voix et la batterie sont rarement jouées ensemble : (il chante) I Feel Good, ta la la la …

Comment arriviez-vous à improviser à la batterie et au chant simultanément ?

Très mal (rires). Je n'avais jamais fait ça avant les années 70, et ce n'est qu'en studio que je suis parvenu à faire quelque chose de correct.

Que ce soit avec Soft Machine ou Matching Mole, vous avez toujours été très friand d'improvisation, non ? Hum, c'est vrai, mais j'ai aussi toujours été très attaché aux structures, à la forme. Certaines de mes contributions à la musique sont indécelables. Par exemple, j'aimerais bien que la fin des solos soit écrite, pour qu'à la fin d'une pièce apparemment totalement libre on se retrouve à nouveau dans une partie très arrangée.

C’est le genre de procédé que l’on trouvait beaucoup chez Don Cherry. Mais à côté de ça, je n’aime pas que la musique sonne trop travaillée.

Les concerts de Soft Machine étaient-ils différents chaque soir ?

Je n’en ai plus aucune idée, car je n’ai pas dessoûlé pendant 10 ans ! J’ai du mal à me souvenir de quoi que ce soit.

Comment arriviez-vous à jouer dans ces conditions ?

Très mal (rires). Et mon tempo est toujours merdique, j’accélère et je ralentis tout le temps. Mais maintenant je m’en fous, ce n’est plus un problème pour moi.

A propos de tempo, vous n’avez jamais eu recours à des programmations ou à des boîtes à rythmes sur vos disques ?

Oh que non ! Je suis un musicien de Néanderthal, j’utilise le bois, le métal et les peaux.

Vos sons de clavier ne sont pas non plus ultramodernes …

Je me suis servi d’un Mellotron en studio parce qu’il était là, mais je n’en ai jamais eu à la maison. Je n’avais de toute façon pas de local avant 1974. J’étais donc incapable de pratiquer quoi que ce soit, la scène était le seul endroit où je jouais. Deux personnes m’ont filé des tuyaux pour la batterie, un américain nommé George Nydel, et un batteur catalan Ramon Barran. Ils m’ont montré comment tenir correctement les baguettes et tout ça. La chose la plus importante que m’ait fait comprendre George est que les sections rythmiques européennes étaient bonnes individuellement mais incapables de battre ensemble comme un seul cœur. Il m’a fait écouter les disques de Count Basie, ou ma rythmique préférée, celle de Miles Davis avec Jimmy Cobb et Wynton Kelly. Chaque musicien est distinct mais ils jouent comme un seul homme. Il m’a appris ainsi à écouter autant qu’à jouer.



Vous avez toujours écouté beaucoup de musique ?

Oui, surtout dans ma période scolaire, c’est sans doute pour cette raison que j’étais un cancre, pour autant que je me souvienne de ma scolarité. Je travaillais bien en classe, mais à la maison j’écoutais des disques au lieu de faire mes devoirs.

A propos de rythmique, comment cela se passait-il avec Hugh Hopper lorsqu’il est devenu bassiste de Soft Machine ?

Très franchement, ce que j’ai toujours aimé chez Hugh, et qui a fait que je l’invite ensuite sur mes albums, ce sont surtout ses qualités mélodiques et qu’il sait parfaitement s’adapter aux mots d’une chanson. Mais je ne me suis vraiment soucié de bassiste que ces dernières années, notamment quand j’ai enregistré avec Chucho Merchan. Je joue moi-même de la basse depuis longtemps, et je le fais généralement sur mes disques. Mais, par exemple, sur " Shleep ", sur le morceau avec Philip Catherine, c’est Chucho qui joue de la contrebasse. Il a fait par ailleurs la partie de grosse caisse en complément de mes percussions. Et il y a aussi un joueur de djembés et de tablas, Gary Adzukx, car je suis incapable de maîtriser la technique de ces instruments. A l’avenir, j’essaierai d’avoir toujours des bassistes de la trempe de Chucho. Je dis ça sans dénigrer personne, chacun a ses qualités, comme Bill Mc Cormick qui joue de très belles parties en complément de la batterie de Laurie Allen sur " Ruth Is Stranger Than Richard ", et j’ai beaucoup apprécié de jouer avec le bassiste du Brotherhood Of Breath. Ces deux-là sont les meilleurs souvenirs de bassiste que j’ai.

Les rapports avec le bassiste sont capitaux pour tout batteur, non ?

Oui, c'est ce que George m'avait enseigné à l'écoute de la rythmique Paul Chambers/Jimmy Cobb. Une autre relation forte est celle de Charles Mingus avec Dannie Richmond. Ils parvenaient chacun à jouer par devant ou derrière l'autre tout en se retrouvant exactement soudés, voilà aussi une rythmique extraordinaire.

Mais la mélodie semble rester primordiale pour vous. Comment composez-vous ?

Au piano, toujours. Il m'arrive aussi d'écrire des chansons à partir de mélodies de gens qui ne sont pas chanteurs, comme Hugh Hopper ou Philip Catherine. C'est un peu comme ce qu'avait fait Joni Mitchell pour ses chansons d'après Mingus (l'album " Mingus ", NDR). Certaines mélodies sont si belles qu'elles doivent être chantées, comme les thèmes de Monk. Il y a des morceaux de " Dondestan "ou de " Schleep "qui proviennent de fragments ou de pages entières de mon carnet de notes. J'ai toujours des idées plein mes calepins. Je ne trouve pas que composer soit une chose aisée. C'est facile d'avoir des petites phrases ou des idées rythmiques, mais élaborer complètement une chanson est quelque chose de très difficile à mes yeux. J'ai découvert que les mots ont une musique en eux, ils me suggèrent leur propre musique, très chantante. Il y a aussi des séquences que j'avais dans la tête depuis des années sans savoir qu'en faire, Alfie les a mises en forme (Alfreda Benge, compagne et muse de Robert, qui créé le visuel de ses albums, NDR). Quant à la méthode, je ne sais pas, je me mets au piano et les idées viennent. Enfin, je prie pour ça.

Sur le premier album de Soft Machine, dans So Boot If At All, il y a un extraordinaire solo de batterie qui semble improvisé, mais après une écoute attentive, il s'agit de deux parties superposées qui se téléscopent d'un canal à l'autre.

C'est une combinaison d'organisation et d'improvisation. Le travail en studio se rapproche du travail d'un peintre ou d'un cinéaste : il y a un premier jet spontané, puis on construit quelque chose autour. Mais je faisais un peu ça sur scène aussi. J'aime improviser car il y a des choses qui ne se créent que dans l'urgence, mais il y en a d'autres qui nécessitent de la réflexion. Je prenais mes bandes et j'essayais d'en tirer profit de la même façon que j'écoutais les disques de jazz, je bâtissais alors une superposition complémentaire.

Vous procédez de la même manière pour vos chansons ?

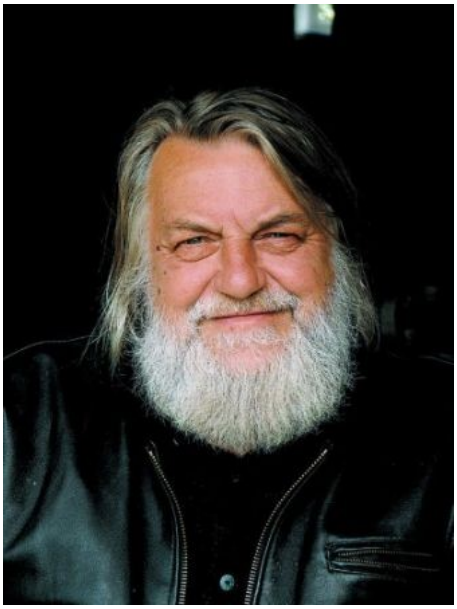
Je veille à maintenir l'intérêt, c'est un problème propre à tout chanteur. On peut faire beaucoup avec la texture d'une voix, mais je me suis aperçu que, finalement, j'écoutais surtout de la musique instrumentale, pour la variété des dynamiques et les possibilités physiques de chaque instrument. Quand je chante tout un album, je me dis que pour que quelqu'un puisse écouter cinq chansons d'affilée, il doit se passer quelques chose. C'est pourquoi j'aime reposer mes oreilles de ma propre voix.

Les paroles sont-elles très importantes pour vous ?

Elles le sont, mais je ne sais pas ce que j'écris quand je l'écris.

Comme par exemple celle de Signed Curtain, sur le premier album de Matching Mole, où le texte dit simplement : " Ceci est le premier couplet, et ça c'est le refrain … "?

Il y a tellement de conneries qui ont été écrites en guise de paroles que je me suis demandé quel était le rôle des mots. Ils doivent dire la vérité, mais qu'est-ce que la vérité, sur un plan philosophique, si ce n'est de dire que " C'est le premier couplet ", etc. Si je suis honnête, c'est la seule chose dont je sois sûr, donc la seule que je puisse dire. Quand on chante pour un public, cela semble être une façon de communiquer, mais c'est au fond si abstrait … on ne peut pas réellement attendre de quelqu'un qu'il tienne compte de ce que l'on raconte. L'écoute est subjective, chaque auditeur se crée sa propre interprétation de ce qu'il entend, il faut être lucide sur ce point.



Comment s'est passée la collaboration avec Nick Mason, le batteur de Pink Floyd, qui a produit " Rock Bottom " ?

Il m'a été d'une aide précieuse, il a une grande expérience du studio, il y a passé beaucoup de temps. Pas moi. Chaque fois que je rentrais en studio, il fallait faire vite, car ça coûte tellement cher. Je me demande comment les gens parviennent à apprendre le studio. Les Pink Floyd n'ont jamais été pauvres, ils ont toujours eu les moyens de faire les choses, et ils ont su les utiliser à bon escient. Par ailleurs, du fait que Nick Mason est batteur, il y avait une certaine camaraderie entre nous. Je crois même que les batteurs sont plus copains avec d'autres batteurs qu'avec les membres de leur propre groupe, mais ça vous le savez déjà. Nick sait installer un climat décontracté, il essaie de comprendre où tu veux en venir, mais il ne t'impose jamais rien.

Pour beaucoup, " Rock Bottom " reste un chef-d'œuvre absolu. Comment considérez-vous ce disque aujourd'hui ?

Je ne fais pas chroniques de disques, moi (rires). Je vais le réécouter bientôt car le label Ryko compte rééditer mon catalogue, et je vais pouvoir veiller à ce que tout soit fait correctement. Autrement, il y a des années que je n'ai pas réécouté ma production, je n'ai plus du tout ça en tête.

Votre premier album sous votre nom " The End Of An Ear " était quant à lui très marqué par le jazz.

La relation que l'on a avec une musique est toujours particulière. Pour moi, le jazz est du progressive rock, le jazz et le rock se sont développés ensemble, c'est manifeste dans les vieux disques de blues. Oui, le jazz a toujours été du rock progressif, c'est ce qu'il a toujours été. Je voulais briser les barrières de la pop, ce n'est pas du tout une autre musique. En un sens, la musique de danse américaine n'a toujours été que du jazz.

A la veille des années 70, y avait-il une fraternité entre les musiciens de jazz et ceux de rock ?

Je n'ai aucun souvenir d'une communauté rock, mais d'une communauté de batteurs oui. Mais il est vrai que les gens que je fréquentais à l'époque étaient pour la plupart des musiciens de jazz. J'ai toujours été attiré plutôt par les instruments acoustiques que ceux électriques, je suis un percussionniste de Néanderthal, je le répète, j'aime sentir les musiciens souffler ou frapper, je suis bien plus sensible à ce contact physique que l'on trouve dans le jazz. J'ai besoin de sentir une compagnie, c'est sans doute une question de génération. Même quand j'étais à fond dans le milieu rock, j'écoutais toujours des albums de Gil Evans. Je souhaitais agrandir le champ du rock, mais je faisais une erreur, on ne peut importer le dialecte et les accents du langage américain dans la musique anglaise sans sonner idiot. Certains y parviennent tout naturellement mais pas moi. Quelqu'un comme Paul Weller est plus proche de Marvin Gaye que n'importe quel chanteur anglais, mais cela semble faire partie de lui. Dans mon cas, il aurait fallu tout réinventer avec une

espèce d'accent anglais.

La scène ne vous manque jamais ?

Je ne pourrai plus remonter sur scène, j'ai trop le trac. Lorsque j'étais batteur, ma batterie me servait de cuirasse. Ce qui pourrait me manquer aujourd'hui est la complicité entre musiciens, mais pour " Shleep "nous avons créé une atmosphère très conviviale. D'habitude, quand on rentre en studio, on arrive à onze heures du matin, tout est noir, on se retrouve seul avec un ingénieur du son qui vous propose une tasse de thé. Comment peut-on créer quelque chose de magique dans ces conditions ? Je préfère qu'il y ait une fenêtre, même si on entend un peu les bruits de la circulation. C'est de cette façon que j'ai enregistré " Rock Bottom ", une écoute attentive révèle des bruits de vaches, de tracteurs, etc., car nous avions les fenêtres grandes ouvertes. Et " Hapless Child "de Mike Mantler, tout comme ce que j'ai fait avec Carla Bley, a été enregistré dans de telles conditions. Nous n'étions pas ensemble en studio le même jour, mais quelle sensation de jouer sur la rythmique Jack Dejohnette/Steve Swallow/Carla Bley ! Un véritable voyage au paradis.

Avec qui rêveriez-vous de chanter ?

Je crois qu'on peu difficilement demander mieux que ces trois-là, Dejohnette/Swallow/Bley. Mais bon, il y a certains musiciens londoniens auxquels je ferais volontiers appels i j'avais beaucoup d'argent, ces musiciens de jazz apparus dans les années 80 dans le sillage de Courtney Pine, comme Steve Williamson qui est vraiment excellent. Et j'aime bien ce que le label Nato a produit avec Tony Coe, qui est en fait le meilleur musicien de toute l'Angleterre, je pense. Il peut absolument tout faire, il a d'ailleurs suggéré que nous réalisions quelque chose ensemble. J'ai aussi le souvenir d'avoir enregistré avec Didier Malherbe, qui a le plus beau son de flûte du monde. Et Lol Coxhill est un musicien fabuleux.

Il existe énormément de traces audiovisuelles de vos passages en France. Est-il envisageable qu'un jour sortent des disques ou des vidéos de ces concerts ?

Ça me fait peur. J'ai entendu récemment la bande d'un concert de Matching Mole à l'Olympia, j'étais tellement ivre que c'en est choquant. A franchement parler, je souhaiterais plutôt que toutes ces bandes disparaissent dans un grand bûcher !

Pourtant certaines prestations de Soft Machine étaient pour le moins remarquables !

C'est possible, mais je ne peux plus écouter ce putain de groupe maintenant, c'est terminé pour moi.

Avez-vous lu " Faux Mouvements ", le livre qui vous est consacré ?

Je l'ai vu mais pas lu, c'est beaucoup trop années 60 à mon goût, ah ah ah.

On vous y voit cependant avec des configurations de batterie pour le moins bizarre ?

Je me suis toujours bien amusé avec les batteries. Il y a quelque chose que je n'ai jamais dit, mais comme vous êtes spécialisé ça peut vous intéresser. J'ai toujours voulu trouver un moyen d'éviter l'utilisation habituelle de la caisse claire, surtout dans le rock, c'est tellement abrupt, dictatorial en un sens. Tou kou pab tou kou pab, c'est adapté au rythm'n'blues, mais dans le rock ça ne vit pas assez à mon goût. Sur mon dernier album enregistré en tant que batteur, en l'occurrence " Little Red Record ", le deuxième de Matching Mole, j'ai joué sur un kit normal mais avec la caisse claire jouée tout le temps sans le timbre. De fait, il n'y a pas de caisse claire sur ce disque. C'est le genre d'expérience que j'aimais bien tenter. Il m'arrivait aussi parfois de jouer tout un concert avec les mains.

Parfois, vous placiez le tom bass à la place de la caisse claire, celle-ci étant à la place du tom médium !

J'aimais bien faire ça, c'était l'occasion de varier les figures. Parfois, j'inversais la grosse caisse et la charleston mais je jouais comme si le kit était normal, ce qui créait instantanément une sorte de rythme de reggae à la charleston (rires).

C'est peut-être à cause de ça que



vous avez été viré de Soft Machine ?

Sans doute (rires). Mais vous savez, j'ai un seuil d'ennui très bas, je me lasse très vite. J'ai besoin de tout chambouler souvent pour voir ce qui se passe. En studio, il m'est arrivé de jouer la grosse caisse aux baguettes, voire aux balais.

Les percussions électroniques ne vous ont jamais tenté ?

Une fois j'ai acheté un synthétiseur, le moins cher possible. Il suffisait d'ajouter de la reverb pour le faire sonner dix fois plus cher, après tout ce n'est qu'un signal. J'avais ce clavier qui faisait : di dadoum pab tsch prr, je m'en suis servi pour Shrink Wrap sur " Dondestan ", mais simplement parce que je l'avais acheté, alors merde, il fallait bien l'utiliser.

Et la batterie ne vous manque jamais ?

Hum, la charleston me manque toujours, car je n'entends jamais personne jouer ce que j'aimerais, quoique Steve White s'en approche parfois. Je n'ai jamais pensé en termes de batterie ou chant ou autre, mais seulement en termes de besoins musicaux.

Après votre accident, ça a dû être terrible de ne plus jamais pouvoir jouer de la batterie ?

Mmm, non, pas tellement. Pour être honnête, la nouvelle situation qui était la mienne était plutôt excitante. Sans cet accident, les choses auraient sûrement été tout autres (rires). C'est en parfaite adéquation avec ma personnalité que de me retrouver contraint de faire de tout nouveaux choix.

Mais à ce moment, vous étiez déjà sur une autre voie, non ?

J'essayais de composer pour le troisième album de Matching Mole et j'avais un problème. Si je jouais de la batterie, il me fallait recruter un clavieriste, mais si j'en avais un, je ne savais pas exactement quoi lui demander, pas du jazz, pas du rock, même si c'était clair dans ma tête. Le fait de ne plus pouvoir jouer de la batterie m'a permis de réaliser mon rêve : prendre le total contrôle des claviers.

Si vous pouviez rejouer de la batterie, que joueriez-vous ?

Hum, c'est une bonne question. Je pense que je me débrouillerais pour avoir le contact de Sonny Rollins, et je lui demanderais de faire une reprise de l'album en trio au Village Vanguard avec Elvin Jones et Wilbur Ware. Peut-être prendrions-nous Chucho à la basse, et j'essaierais de jouer dans l'esprit d'Elvin à cette époque. Sur ce disque, il a un son purement bois, presque primitif, c'est ce dont j'ai toujours rêvé. Mais il faut pour cela un soliste exceptionnel. La plupart de mes idoles sont mortes, à part Sonny Rollins qui est toujours là. Oui, je crois que ça sonnerait bien (sourire).

Propos recueillis par Férid Bannour

Previous article Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Wyatt entre les lignes - Les inrockuptibles - N° 703 - du 19 mai 2009





Une belle relecture oblique du répertoire de ROBERT WYATT PAR L'ORCHESTRE NATIONAL DE JAZZ, sous la direction de Daniel Yvinec et avec quelques guests inattendus.

L'art de la reprise n'est pas un simple exercice de réinterprétation, qui mènerait selon les cas de la reproduction la plus littérale (la méthode du copiste) au contre-pied le plus spectaculaire (la méthode de l'iconoclaste). S'approprier une pièce musicale, c'est aussi essayer de la relire entre les lignes, partir du principe qu'elle n'a pas tout dit, débusquer tout ce qu'elle peut contenir comme sous-entendus. L'an passé, les frères Belmondo, entourés de musiciens de jazz et du classique, avaient jeté un éclairage nouveau sur l'œuvre du Brésilien Milton Nascimento : leurs mains amoureuses avaient fait surgir de ses chansons un capiteux bouquet de pensées savantes, qui n'attendaient que ça pour s'épanouir en pleine lumière.

Aujourd'hui, c'est au tour de l'Orchestre National de Jazz d'accomplir ce travail de décryptage sur le répertoire protéiforme de Robert Wyatt, tout aussi propice aux

expériences de langage. Un projet initié par le contrebassiste, multi-instrumentiste et producteur Daniel Yvinec, qui assume la direction de l'ensemble depuis 2008. *"Ce qui m'intéressait chez Wyatt, indique ce dernier, c'est que ses chansons ne sont pas figées dans un style, dans des certitudes esthétiques, ni même dans une forme de perfection : ça nous laissait une marge de manœuvre considérable."*

Fin connaisseur de la musique de l'Anglais, qu'il fréquente depuis l'enfance et la découverte hallucinée de l'album RockBottom, Yvinec n'a pour autant pas souhaité réaliser un disque de fan. "Ce projet n'est pas un hommage à Wyatt, mais une vision de son univers à travers des prismes différents des siens. Parmi les musiciens de l'ONJ, certains ne savaient pas qui il était. Je n'ai pas cherché à les évangéliser, à leur passer ses disques en boucle: je ne voulais pas qu'ils aient forcément en tête les versions d'origine." Le coup de maître d'Yvinec est d'avoir réussi à impliquer Wyatt lui-même dans cette aventure. Le chanteur apparaît sur quatre titres, enregistrés en version piano-voix avant d'être confiés à la patte d'arrangeur de Vincent Artaud, qui leur a tricoté des parures orchestrales ouvragées, parfois très éloignées des trames harmoniques d'origine.



Cette méthode a aussi été adoptée pour les autres chansons, ouvertes à un cortège inattendu d'interprètes - Rokia Traoré, Camille, Yael Naim, Irène Jacob, Arno et Daniel Darc.

Le résultat, pas exempt de reproches (les deux voix mâles frisent le hors-sujet), comporte aussi son lot d'excellentes surprises - Traoré et Naim flottent en état de grâce, tandis que Camille se montre d'une émouvante sobriété. "*Je tenais à des gens aux identités fortes, aux univers marqués, explique Yvinec. Avec des admirateurs avérés de Wyatt, on se serait retrouvé avec un disque de musicologue beaucoup moins ludique*."

On peut aussi écouter Around Robert Wyatt comme une étude fouillée sur l'art de l'Anglais. Tirant vers les univers de Gil Evans, de Claude Debussy ou de Weather Report, l'album replace le songwriter dans une histoire élargie, au-delà du contexte pop-rock dans lequel il est souvent enfermé. Le principal intéressé ne s'y est pas trompé. "Je ne suis pas un musicien qualifié, a-t-il écrit à Yvinec, mais si je l'étais j'aime à penser que je ferais des disques comme celui-ci." Révéler à un musicien des qualités qu'il ne se soupçonnait pas: c'est aussi la marque d'un album de reprises réussi.

Richard Robert

Photo : *Annabelle Tiaffay*



Album Around Robert Wyatt (Bée Jazz/Abeille Musique)
Concerts Le 23 mai à Paris (Festival Saint-Germain-des-Prés), le 2 juillet à Dijon, le 26 à Sédières
www.onj.org

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

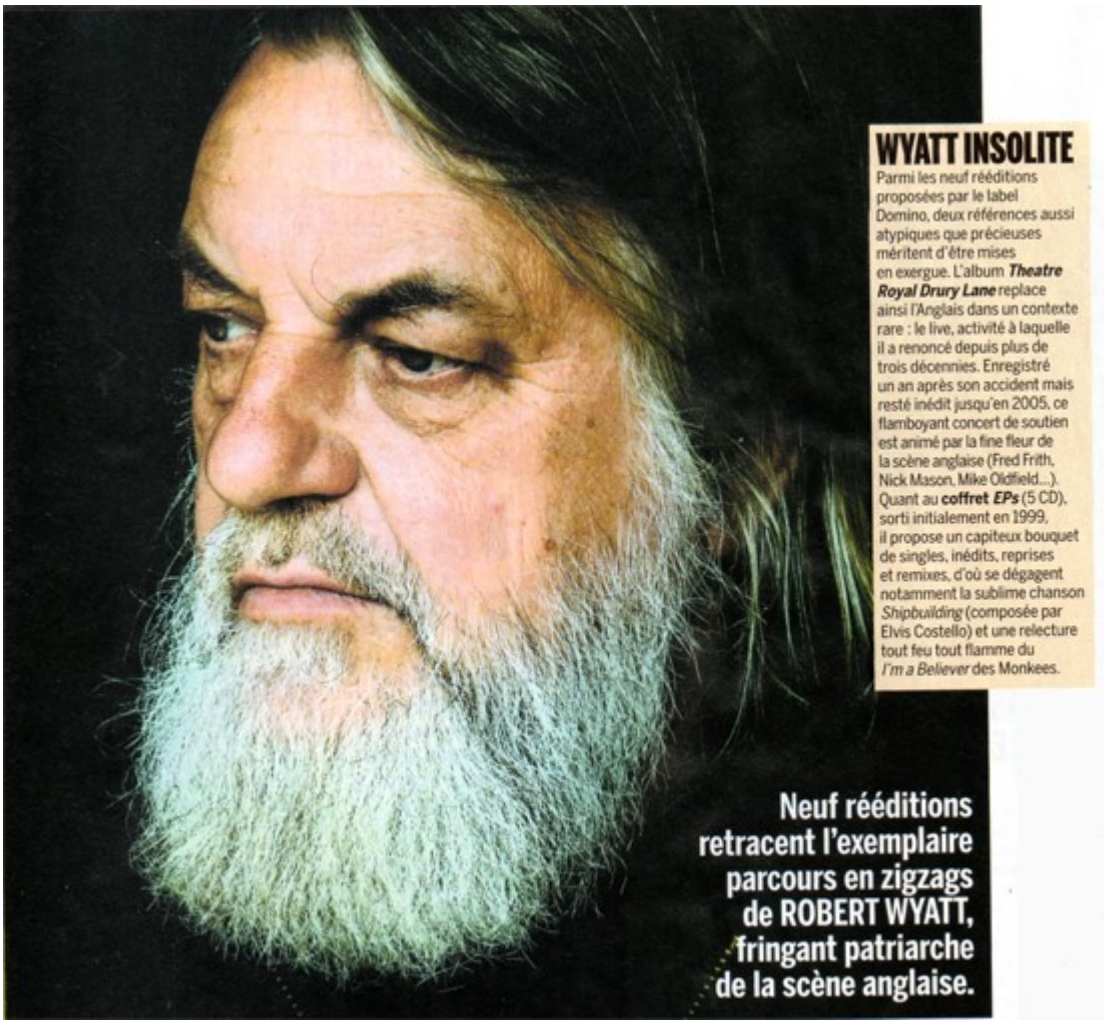
HOME

Tout sur Robert - Les inrockuptibles - N° 678 - du 25 novembre au 1er décembre 2008



TOUT SUR ROBERT

Il y a un an, alors qu'on l'invitait à tirer un bilan de sa carrière solo, entamée en 1970, Robert Wyatt eut cette réponse : ***"A vrai dire, je n'imaginais pas que j'éprouverais aussi longtemps le besoin déjouer de la musique. Ce n'est que dans les années 90 que j'ai compris à quel point c'était une drogue dont je ne pouvais pas me passer... Je me suis toujours senti étranger au monde des musiciens : j'étais convaincu que je n'étais qu'un visiteur, un touriste. Par le passé, certains ne se sont d'ailleurs pas privés de me le faire comprendre !***" En prononçant ces derniers mots, l'Anglais n'avait montré aucun signe d'amertume. Et pour cause : à 62 ans, cet authentique franc-tireur, zigzaguant depuis toujours entre les lignes de la pop, du jazz, de l'electro ou de l'expérimentation, venait une fois de plus de se percher au faîte de son inspiration avec son dernier album, l'ambitieux *Comicopera.*



WYATT INSOLITE

Parmi les neuf rééditions proposées par le label Domino, deux références aussi atypiques que précieuses méritent d'être mises en exergue. L'album ***Theatre Royal Drury Lane*** replace ainsi l'Anglais dans un contexte rare : le live, activité à laquelle il a renoncé depuis plus de trois décennies. Enregistré un an après son accident mais resté inédit jusqu'en 2005, ce flamboyant concert de soutien est animé par la fine fleur de la scène anglaise (Fred Frith, Nick Mason, Mike Oldfield...). Quant au **coffret *EPs*** (5 CD), sorti initialement en 1999, il propose un capiteux bouquet de singles, inédits, reprises et remixes, d'où se dégagent notamment la sublime chanson *Shipbuilding* (composée par Elvis Costello) et une relecture tout feu tout flamme du *I'm a Believer* des Monkees.

Neuf rééditions retracent l'exemplaire parcours en zigzags de ROBERT WYATT, fringant patriarche de la scène anglaise.

Mais ses propos rappelaient que son parcours - dont ces neuf rééditions reprennent le tracé erratique - n'avait pas été une allée de roses.

Avant de devenir le fringant patriarche d'une vaste parentèle de musiciens sans œillères ni barrières, Wyatt a dû déjouer toutes les embûches que le sort s'est plu à semer sur son chemin. A l'aube des années 70, il lui faut ainsi digérer son départ douloureux de Soft Machine, groupe phare de l'agit-pop anglaise dont sa batterie, sa plume et sa voix acrobates ont largement façonné l'esthétique. Il panse alors ses plaies en bricolant un premier disque solo (*The End of an Ear*, non réédité), puis en s'ouvrant un nouveau terrain de jeu avec sa formation Matching Mole. Wyatt plane enfin, mais il va être fauché en plein vol : le 1er juin 1973, lors d'une fête copieusement arrosée, il chute du quatrième étage d'un immeuble londonien. Désormais cloué sur un fauteuil roulant, il réussit à brosser *Rock Bottom* (1974) : une peinture sonore de la plus belle eau, dont la singulière grâce plastique (coulures de claviers, voix translucide) marquera nombre d'esprits, de Pascal Comelade à Mark Hollis (Talk Talk), de David Sylvian aux éclaireurs du post-rock.

Réaliser un chef-d'œuvre est une chose ; lui survivre en est une autre. Wyatt y parvient dès *Ruth Is Stranger than Richard* (1975). Dans cet album aussi bariolé et débridé que *Rock Bottom* était épuré et intimiste, il laisse libre cours à ses deux grandes passions : la mélodie et l'impro. Sans disparaître des radars (il collabore avec Brian Eno, Michael Mantler ou Henry Cow), Wyatt entre ensuite dans une longue période d'hibernation créatrice. Repoussé dans la marge, il ne refait surface qu'avec *Nothing Can Stop Us* (1982), compilation de singles composée de reprises magnifiquement dépouillées (Chic, Violeta Parra, Billie Holiday...) et tendue par la colère que lui inspire un thatchérisme alors triomphant.

> Wyatt, plus fort et libre que jamais, incarne un possible maître à penser pour tous les amateurs d'école buissonnière.

Dans la dèche, Robert Wyatt trouvera pourtant les ressources pour composer en solitaire de brillants albums de quat' sous : à base de claviers cheap, *Old Rottenhat* (1985) et *Dondestan* (1991) posent les bases d'un arte povera unique en son genre, qui met en valeur l'aveuglante blancheur de son chant.



Par la suite, l'Anglais passera encore par les affres de la dépression. Mais la vie lui sourira à nouveau avec *Shleep* (1997) puis *Cuckooland* (2003) : deux disques irisés de mille reflets sonores (de la pop chercheuse au be-bop, de l'ambient aux musiques latines), qui marquent à la fois un retour au collectif (Eno, Paul Weller ou Karen Mantler l'épaulent dans ces projets) et à des conditions d'enregistrement décentes. Aujourd'hui, Wyatt plus fort et libre que jamais, incarne un possible maître à penser pour tous les amateurs d'école buissonnière : pas si mal pour un homme qui pensait traverser comme une ombre l'univers de la musique.

Richard Robert

Albums Rock Bottom ; Comicopera ; Ruth Is Stranger... Nothing Can Stop Us ; Old Rottenhat ; Dondestan ; Shleep ;Cuckooland', Théâtre Royal Drury Lane (Domino/Pias)
Coffret EPs (5 CD, Domino/Pias) www.dominorecordco.com

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Robert Wyatt "J'essaie d'écrire normalement" + dossiers "L'école de Canterbury" et "Soft Machine" - Muziq - N°14 - mai-juin 2008

ROBERT WYATT "J'ESSAIE D'ECRIRE NORMALEMENT"



C'est toujours un plaisir de s'entretenir avec Robert Wyatt parce qu'il n'a pas l'habitude de ressasser les mêmes histoires. Bien qu'il puisse prétendre au statut d'étoile au firmament de la musique, il a conservé sa générosité et s'excuse du moindre retard quand d'autres prendraient des poses snobinardes et distantes. La musique s'en ressent. Heureusement. La sienne est simple. Son minimalisme est complexe, ses complexes ont forgé son art. L'accident qui l'a cloué sur une chaise roulante il y a une trentaine d'années lui a permis de trouver sa voix. Le timbre est inimitable, voix blanche haut perchée avec un léger cheveu sur la langue. Le batteur légendaire de Soft Machine et de Matching Mole est devenu un chanteur de charme, plus rouge que rose, l'inventeur d'un style où beaucoup se reconnaissent indirectement. Son romantisme possède un souffle épique qu'il met au service des grandes causes comme des petites. Son quotidien réfléchit son engagement. Il peut chanter en français, en espagnol, en italien comme en anglais. Considéré comme un musicien pop, il a toujours revendiqué le jazz sans négliger les élucubrations électroacoustiques de laboratoires.

Depuis l'album "Rock Bottom" où il la chantait déjà, il forme un couple avec Alfreda Benge, sa compagne, parolière et peintre de ses albums. Ensemble, ils continuent à apprendre à vivre. Un bel exemple.

Quoiqu'authentiquement culte dans un monde musical infesté d'icônes jetables, Robert Wyatt se définit, non sans ironie, comme « compositeur de musique impopulaire ». À l'un de ses confrères et amis musiciens, *Muziq* a demandé d'aller amicalement questionner ce très, très grand Robert. PAR JEAN-JACQUES BIRGÉ

Comment vas-tu?
Je pense que je vais bien. Je ne m'intéresse pas assez à moi pour en être certain, mais je me sens bien.

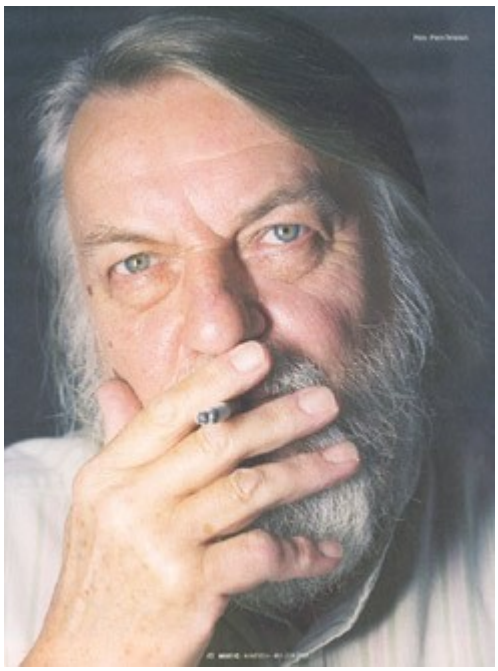
Et Alfie?
Elle n'arrête pas, elle fait cinq choses à la fois.

Quel est son rôle exactement?
Je la compare à la face cachée de la lune. Sans elle, il ne resterait de moi qu'une fine page de papier jauni. Elle me tient en vie, ce qui n'a jamais été dans le domaine de mes préoccupations. Elle fait donc attention que je respecte notre contrat de mariage, me nourrissant de vitamines et m'empêchant boire quand elle peut. Mais elle m'écrit aussi des paroles de chansons, elle peint en visualisant littéralement les disques et elle se bat comme un tigre pour s'assurer que je sois payé...

Tu as changé de maison de production...
J'ai quitté Ryko qui a été rachetée par une grande major américaine anonyme!

Tu as pris ton indépendance?
Alfie a été très maligne en stipulant sur les contrats que l'on ne pouvait être cédés à aucun autre producteur en cas de rachat. Domino va pouvoir sortir les anciens albums au fur et à mesure. C'est une petite compagnie qui fait le maximum pour m'aider. Comme je ne peux ni jouer sur scène ni poser pour de superbes photos pornographiques, j'ai accepté de faire quelques interviews en public. C'est aussi une façon pour moi de rencontrer du monde.

Tu t'es longuement expliqué sur le titre de ton dernier album "Comicopera", en précisant la différence entre la comédie qui se joue entre les hommes et la tragédie qui concerne les dieux. Mais y a-t-il des opéras dans l'histoire de la musique qui t'ont marqué?
L'année dernière, je suis allé écouter "Mithridate", un opéra que Mozart écrivit lorsqu'il avait 14 ans, l'âge des boys bands! C'est l'histoire d'un roi des Balkans qui combat Rome. La forme est très archaïque, bien avant l'opéra moderne.



> Zoom

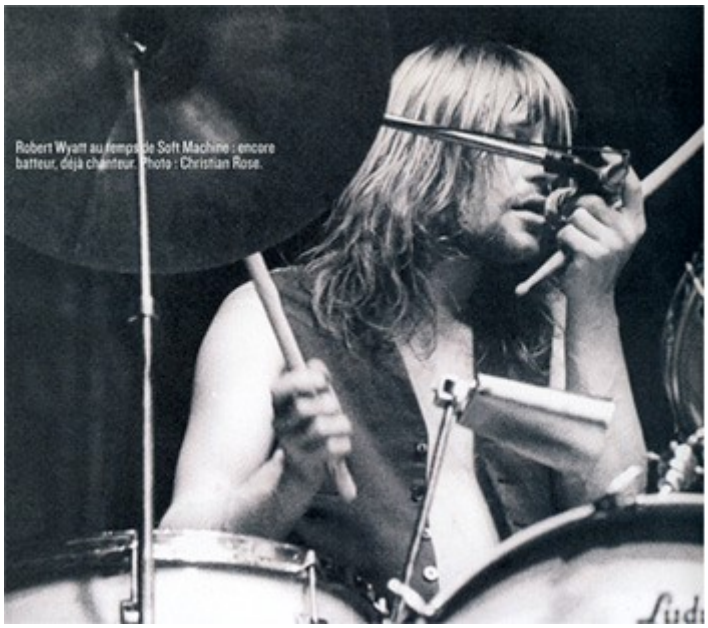
La mise en scène à Covent Garden était très dramatique, un des trucs les plus avant-gardistes que j'aie vus et entendus, les hommes chantant comme des femmes, les femmes comme des hommes, extrêmement étrange. C'était un petit orchestre mozartien, avec très peu de cuivres, ils sont apparus seulement au XIXe siècle, juste un clavier, pas encore de piano, des cordes, des clarinettes, c'était si délicat, même si l'orchestre était amplifié, si beau que cela m'a frappé. En titrant "Opera" je n'ai jamais tenté de m'en approcher, c'eût été ridicule, mais j'aime beaucoup l'idée de présenter des chansons sans que ce soit un cycle, avec des voix et des personnages qui vont et viennent, des échanges entre une femme et un homme... J'ai toujours aimé les duos genre Ray Charles et Betty Carter...

C'est ainsi que tu t'es adressé à Monica Vasconcelos?
Sur le second morceau, il y a la voix superbe et délicieuse de Monica et sur le premier celle de Seaming To (ses parents sont de Hong-Kong) qui sonne comme un Theremin. Elle joue très bien de la clarinette, alors je lui ai dit que c'était juste quelques notes d'un putain de concerto pour clarinette de Mozart, et elle a bien voulu en jouer et chanter. Il y a une autre fille qui joue du sax baryton sur *Out Of The Blue*, Beverley Chadwick.

A propos de voix, il y a tant de gens qui adorent la tienne. Gamin, est-ce que tu te rendais compte que tu possédais un timbre particulier?
Bien sûr que non. Je chantais avec mon père, au piano, des trucs simples, des cantiques de Noël. Je ne comprends toujours pas pourquoi les gens aiment ma voix. J'essaie seulement d'éviter ce qui ne me semble pas nécessaire.

Pourtant, on la reconnait bien dès la première seconde...
C'est marrant, parce que je ne peux pas vraiment la transformer. Il faudra que je sorte un

disque anonyme où je chanterai autrement! Fred Frith regrette que je ne fasse plus de trucs bizarres avec ma voix. J'ai perdu pas mal dans les aigus. Chaque année, ma tessiture se réduit. Je voudrais seulement chanter d'une manière aussi naturelle que je parle, sans aucun artifice, mais tout de même avec des notes!



> Zoom

Tu es souvent sollicité pour participer à tel ou tel projet discographique, autant par des célébrités que par des musiciens peu connus. Comment fais-tu pour choisir?
Les gens qui m'écrivent ont le plus souvent une bonne idée de ce que je peux aimer, et j'apprécie la plupart des choses que l'on m'envoie, mais je pressens ce qui fonctionnera ou pas. Je dois aimer le texte et être capable de jouer les notes.

Comment fais-tu pour enregistrer chez toi, à Louth?
J'ai un petit magnéto huit pistes et quelques micros. J'ai enregistré les parties italiennes ici, mais la majeure partie du disque et les voix ont été enregistrées au studio de Phil Manzanera. Alfie me conduit à Londres où l'on peut rester dans l'appartement de Phil... Je fais tout ce que je peux à la maison, parce que le temps de studio est onéreux, même si Phil fait le maximum pour moi. Particulièrement pour "Comicopera", je voulais que d'autres musiciens jouent les accords, surtout dans le premier tiers du disque. J'ai tout préparé le plus correctement possible en amont, une sorte de maquette ou de squelette avec le bon feeling et les vraies notes pour qu'ils saisissent l'atmosphère de chaque chanson.

J'ai lu que tu voulais qu'ils jouent tous ensemble...
J'aurais bien aimé, mais j'ai travaillé avec seulement un à la fois. C'est un orchestre imaginaire. C'est dans mon imagination, comme ma révolution et pas mal d'autres choses... C'est ce que font les artistes, ils ne font qu'imaginer...

Tu joues de plus en plus de trompette...
Cela m'amuse beaucoup. Elle est par terre à côté de moi. Je joue par-dessus des disques tout le temps. J'en joue lorsque je ne chante pas, comme récemment avec David Gilmour ou dans Clear Frame, le quartet de Charles Hayward avec Lol Coxhill, Orphy Robinson et Hugh Hopper. J'aurais dû enregistrer avec eux, mais j'en ai été empêché par la neige, alors ils m'ont envoyé la bande et j'ai ajouté quelques secondes de cornet.

Tu improvises...
J'improvise beaucoup plus que les gens ne l'imaginent. Les musiciens de jazz préparent sur ce quoi ils improviseront. Lorsque je travaille, j'essaie de faire le contraire. Mes compositions sont le fruit de mes improvisations. Chaque fois que je chante un air, que je joue une suite d'accords ou un rythme, cela change du tout au tout d'un jour à l'autre. J'enregistre une foule d'attaques différentes sur la même idée et je conserve la meilleure pour n'organiser tout cela qu'à la fin. Par exemple, Alfie a écrit les paroles de *You You* sur une partie de clavier que j'avais totalement improvisée. J'improvise des heures sur la même suite d'accords pour ne garder que ce qui va sonner comme un morceau composé.

La musique existe-t-elle toujours avant les paroles?
Oui, absolument. Si j'écris d'abord les paroles, cela s'entend parce que l'air est fonctionnel, comme sur *Be Serious*, ou à la fin de "Rock Bottom", des morceaux très rythmiques, sans presque aucune mélodie. Cela m'arrive aussi pour des textes d'Alfie comme *Cuckoo Madame* ou *Sight Of The Wind* sur le précédent. Des gens pour qui j'ai enregistré comme Steve Nieve ou Michael Mantler ont cette approche du texte et savent les mettre en musique.

Dans ton dernier disque, "Comicopera", le mot comic me fait penser au Collège de Pataphysique. Est-ce que tu y appartiens toujours ?
Je ne pense pas que l'on puisse jamais le quitter. On en prend pour perpète! mon rôle officiel aurait été de diriger l'orchestre dans sa marche triomphante, mais cela ne s'est jamais produit. C'était du temps où j'étais batteur. Je ne pourrais plus m'exécuter. J'espère néanmoins rester un "petit-fils Ubu" toute ma vie.



Est-ce que cela a quelque chose à voir avec ta manière de fabriquer les lettres que tu envoies, lorsque tu écris sur des petits bouts de papier déchirés, tes collages?
Je le faisais déjà. C'est peut-être pour cela qu'ils m'ont demandé de me joindre à eux...

Tu es très fidèle à tes musiciens...
Les trois derniers disques constituent une petite trilogie de mon orchestre imaginaire. Cela a commencé avec le studio de Phil et Jamie, et puis Annie Whitehead; Paul Weller est venu jouer sur quelques morceaux; trouver Gilad et Yaron, deux formidables musiciens israéliens, a été magique, ils s'investissent et jouent avec tant de passion..."Comicopera" est construit en trois parties. La première est tendre. La seconde a des implications sociales...

Elle est assez ironique, même si l'ironie est un concept que je n'aime pas beaucoup. c'est une sorte de revue de l'Englandry. *[NDLR: "anglouillard", comme on dit franchouillard].*

Dans la dernière partie, *Away With The Fairies*, ce sont des chansons que tu avais déjà enregistrées sur des compilations d'autres musiciens...
Oui, ce sont presque tous des remixes d'anciens morceaux. Parmi tout ce que j'ai fait, j'avais la sensation qu'ils faisaient partie de moi-même et je désirais les sortir de leur clandestinité. La distribution de disques est si injuste, lorsque les albums ne sont pas produits en Angleterre ou aux Etats-Unis. Alfie était particulièrement fière du *Lorca*, c'est elle qui a eu l'idée de faire jouer l'archet par le contrebassiste colombien Chucho Merchan, c'est un peu son bébé. Elle voulait que ce soit entendu par plus de monde.

Un jour que je t'interviewais pour le *Journal des allumés*, je t'ai demandé quelle profession je devais écrire et tu m'as répond "*compositeur de musique impopulaire*"...
Oui... Alfie souhaiterait que j'écrive de la musique populaire, ça aiderait pour l'intendance, mais je ne peux pas l'imaginer. J'essaie d'écrire normalement. Je suis très impressionné par le luxe de ceux qui écrivent excentrique; ils ont de la chance d'avoir le choix. Je ne désire que faire des albums normaux. De temps en temps, je réécoute le mien en espérant qu'il est normal, mais je me rends compte qu'il est étrange.

Est-ce que tu es toujours en colère, contre le monde? Il t'arrive encore d'aller manifester?
Je ne lève plus beaucoup le poing. Parfois je me joins aux autres, par exemple pour les manifs contre la guerre

en Irak, juste pour dire que l'on n'a pas le droit de faire cela en notre nom, c'est tout. Je suis trop fatigué pour être en colère. Après des siècles de sagesse, nous sommes toujours gouvernés par des adolescents perturbés. J'essaie de rester à l'écart de ce qui sent mauvais. J'ignore l'impact de ce que je fais, mais j'en ai besoin pour mon confort psychique. Dans la troisième partie de "Comicopera", ce n'est pas seulement négatif de parler de toute cette merde impérialiste des peuples qui parlent anglais, c'est aussi montrer qu'être anglais n'est pas forcément un facteur dominant. C'est pour cela que j'aime chanter dans d'autres langues et laisser la place à d'autres instrumentistes... D'ailleurs, avant que l'on se sépare, je voudrais encore te remercier de m'avoir présenté Hélène Labarrière qui a fait un si beau CD... *[NDLR: "Les Temps changent", Emouvance.]*



CD "Comicopera (Domino/Pias)

Jean-Jacques Birgé



Illustration de Laurie Lewis extraite de "The Rotter's Club" de Hatfield And The North.

L'école de Canterbury

Dans le rôle de berceau de l'un des courants les plus novateurs de la scène musicale anglaise, la très conservatrice capitale du Kent n'avait rien de prédestiné. C'est pourtant sur les bancs du collège local que se trouve réunie une bande de musiciens en herbe, futurs piliers d'une école d'un tout autre genre... Passées les premières jams, plutôt *free*, naissent en 1964 les **Wilde Flowers,** première branche d'un arbre généalogique particulièrement luxuriant. Les aînés fonderont **Soft Machine,** qui après avoir breveté le son Canterbury, subtil équilibre entre raffinement jazzy et évidence pop, rehaussé d'une bonne dose d'humour, le délaissera vite au profit du jazz.

HÉRITIERS DE LA MACHINE MOLLE

On le retrouvera un temps chez les cadets, rebaptisés **Caravan,** avec les albums "If I Could Do It All Over Again..." et "In The Land Of Grey And Pink", et leur pop parfumée de jazz (double inversé du Soft de "Third"), où alternent parties vocales mélodieuses et excursions instrumentales menées par l'orgue saturé de David Sinclair. Mais son ambition plafonne : il n'osera jamais s'aventurer franchement hors des frontières rassurantes de la pop.

Après la jazzification tentée sur "Waterloo Lily", Pye Hastings fait définitivement le choix du rock – encore ambitieux sur les excellents "For Girls Who Grow Plump In The Night" (1973), où entre en scène le violoniste Geoff Richardson, et "Live At Fairfield Halls" (1974), mais il se perdra dans les turbulences de la fin des années 70, délaissant sa poésie instrumentale pour ne conserver que les mélodies accrocheuses.

Formé en 1971 par Robert Wyatt après son divorce de **Soft Machine, Matching Mole** en revendique l'héritage par jeu de mots interposé, mais remplace le saxophone par la guitare, celle genres, Hatfield s'imposera le temps de deux albums miraculeux comme le représentant le plus accompli du style Canterbury. Hélas son idéal démocratique ne résistera pas à l'affirmation d'ambitions individuelles. C'est ainsi que Stewart crée **National Health.** D'abord sextette codirigé avec l'ex-**Gilgamesh** Alan Gowen, il enregistrera en 1977 un premier opus aux orchestrations chatoyantes, plus proche du rock progressif que du pur Canterbury, avant de se resserrer sur "Of Queues And Cures" autour d'un quatuor pluraliste à la Hatfield (Miller et le batteur Pip Pyle sont de la partie), le bassiste John Greaves (ex-Henry Cow) ajoutant une touche plus RIO.

APRÈS L'ÂGE D'OR

Ce sera l'ultime chef-d'œuvre canterburien. Les années 80 seront plus difficiles : le mélange des genres n'est plus dans l'air du temps. Les ténors s'éclipsent, les autres sont sommés de choisir leur camp : certains tenteront leur chance dans la pop ; la majorité poursuivra son chemin sur un mode plus jazz – les **Soft Heap, In Cahoots** et autres **Short Wave,** permutations infinies d'un même noyau de musiciens –, n'intéressant hélas qu'un public de plus en plus restreint. Le son Canterbury aura entre-temps fait des émules un peu partout : le **Quiet Sun** du futur guitariste de Roxy Music, Phil Manzanera (un très bel album posthume, "Mainstream") en Angleterre, **Moving Gelatine Plates** ou **Forgas** en France, **Supersister** aux Pays-Bas, tous héritiers directs du Soft Machine de "Volume Two" ; les **Muffins** (États-Unis), sorte de croisement entre Hatfield et Sun Ra ; **Kultivator** (Suède), mâtiné de zeuhl ; ou flirtant avec le RIO, **Picchio Dal Pozzo** (Italie) et **Cos** (Belgique).

AYMERIC LEROY

de Phil Miller. Deux albums ponctueront sa brève existence : le premier commence par une sublime ballade nappée de piano et de Mellotron, *O Caroline*, et se poursuit sur un mode free-rock expérimental ; le second, "Little Red Record", tempère cette austérité par des gags et des thèmes plus consistants. Hélas, le succès ne sera pas au rendez-vous, et Wyatt sabordera prématurément sa « taupe assortie ».

DEUXIÈME GÉNÉRATION

C'est **Hatfield And The North** qui héritera du flambeau. On retrouve chez ce "supergroupe", nettement sous influence du Soft de 1969, le même mélange de pop-songs nourries d'humour absurde et autoréférentiel, et d'échappées instrumentales complexes et jazzy, dominées par les claviers typiquement canterburiens de Dave Stewart - jeune prodige issu de **Egg**, trio revisitant (l'excellent "The Polite Force") les balbutiements classico-rock des Nice à l'aune de la sophistication moderniste de Stravinsky, et acolyte de Steve Hillage dans **Arzachel** et **Khan**. En poussant encore plus loin le télescopage des

POUR COMMENCER

Caravan : If I Could Do It All Over Again, I'd Do It All Over You (Decca, 1970)
Hatfield And The North : The Rotters' Club (Caroline, 1975)
Hugh Hopper : Hopper Tunity Box (Cuneiform, 1977)
Matching Mole : Matching Mole (Columbia, 1972)
National Health : Of Queues And Cures (Spalax, 1978)

POUR CONTINUER

Kevin Ayers : The BBC Sessions 1970-1976 (Hux)
Soft Head : Rogue Element (Ogun, 1978)
Gilgamesh : Another Fine Tune You've Got Me Into (Charly, 1978)
Richard Sinclair : R.S.V.P. (Sinclair, 1994)
Phil Miller/In Cahoots : Parallel (Crescent, 1996)





Illustration de Nigel Soper extraite de "Mainstream" de Quiet Sun.

LE ROCK PROGRESSIF/PORTRAIT

Soft Machine

Si l'on s'en tient au sens littéral de l'adjectif, Soft Machine fut sans doute le groupe le plus "progressif" de tous les temps! De sa naissance en 1966 à ses ultimes concerts en 1984, l'évolution aura été telle qu'on peine à en dégager une ligne directrice. Seul rescapé des purges à répétition qui verront les départs, plus ou moins volontaires, des autres figures emblématiques de la Machine (dans l'ordre: Daevid Allen, Kevin Ayers, Robert Wyatt, Elton Dean et Hugh Hopper), Mike Ratledge, dont l'orgue saturé avait jusque là été un fil rouge Sonore, partira à son tour au terme d'une décennie de bons et loyaux services, abandonnant sans état d'âme les commandes du navire à ses lieutenants.



> Zoom

MACHINE À PLEIN RÉGIME

Né sous le signe du psychédélisme, pionnier de l'underground londonien de 1966-1967 aux côtés de Pink Floyd, Soft Machine affinera son hybride de rock heavy - mais avec l'orgue dans le rôle de la guitare - et d'impros déjantées sur son premier album, enregistré en 1968 à New York au milieu d'une longue tournée américaine avec Jimi Hendrix. On remarque déjà la voix singulière de Robert Wyatt. "Volume Two" fera éclater les carcans: Wyatt puise dans la pataphysique, et Ratledge, dans ses débuts remarqués de compositeur, s'essaie déjà aux rythmes impairs. À ce stade, leurs approches se conjuguent encore avec une lumineuse évidence: cette synthèse constituera la matrice du Canterbury sound. Conséquence prévisible de l'adjonction, fin 1969, d'une section de cuivres, l'espace vocal de Wyatt se restreint tandis que l'ascendant du saxophoniste Elton Dean, seul des souffleurs à intégrer durablement le groupe, va croissant: l'avènement du tout-instrumental et le glissement vers le jazz seront aussi rapides qu'irrévocables. La face solo de Wyatt sur le merveilleux *Moon In June*, dans "Third", a des allures de baroud d'honneur avant les adieux définitifs à la pop. Le reste du double album consacre la fusion rock/jazz privilégiée par Ratledge et le bassiste Hugh Hopper: rythmes tarabiscotés, harmonies ambiguës, impros épiques... Avec encore, mais plus pour longtemps, un sens mélodique garant d'une large accessibilité...



PROBLÈMES MÉCANIQUES

"Fourth" débute par l'éblouissant et ultracomplexe *Teeth* ; la suite est plus minimaliste, mais les atmosphères restent envoûtantes. "Fifth" consacre par contre une austérité dont toute référence au rock est désormais bannie - et pour cause: Wyatt n'est plus là, deux candidats se disputent son poste. C'est John Marshall qui sera retenu, brillant mais académique, représentatif du type de musiciens par lesquels Ratledge remplacera l'un après l'autre ses ex-acolytes. Le successeur de Dean, le multi-instrumentiste et (prolixe) compositeur Karl Jenkins, s'impose ainsi comme coleader, mais pousse la Machine vers un jazz-rock plus conventionnel; évolution parachevée avec l'arrivée du prodigieux guitariste Allan Holdsworth pour "Bundles" (1975), excellent dans le genre, mais à mille lieues du Soft Machine que l'on avait tant aimé. D'autres albums suivront, tout aussi irréprochables mais dénués du frisson de l'inédit.

ÂGE D'OR

La période 1969-1971 restera, aux yeux de la postérité, l'âge d'or de Soft Machine: il est alors, en France tout particulièrement, l'égal de Pink Floyd: beaucoup voient en lui l'inventeur de la musique du futur. De fait, il opère une synthèse

novatrice entre des courants jusque-là isolés les uns des autres: rock, jazz, mais aussi musique contemporaine (dissonances), concrète (travail sur les bandes), répétitive (boucles à la Riley)... En limitant son horizon au jazz-fusion et en se privant de ses figures charismatiques fédératrices, la Machine s'aliénera une partie de son public, qui jugera ses incarnations suivantes froidement cérébrales et reportera son attention sur d'autres branches, plus fidèles à l'esprit de "Volume Two" et "Third", de l'arbre généalogique canterburien.







REDÉMARRAGES

L'ère des rééditions CD a mis en évidence la popularité intacte, voire grandissante, de Soft Machine. À la numérisation de son back catalogue (renouvelée l'an dernier pour la période Columbia) s'est ajoutée une véritable pluie de documents d'archives, dont certains (ceux publiés chez les labels Cuneiform et Hux) de qualité exceptionnelle. Conséquence logique, les anciens ont remis le couvert, au premier rang desquels Hugh Hopper et Elton Dean (hélas décédé en 2006), avec les projets SoftWorks, PolySoft, Soft Bounds ou Soft Machine Legacy. Mais en l'absence de Mike Ratledge, définitivement retiré des affaires, leur musique reflète surtout le versant jazz de l'héritage softien.

AYMERIC LEROY

Previous article

Next article

Back to the list

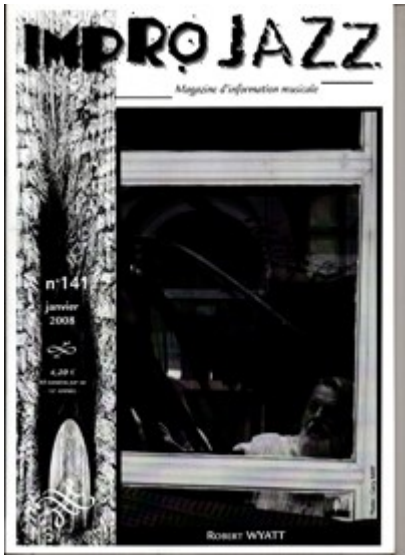
ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Robert Wyatt La Musique Aigre-Douce - Improjazz - N° 141 - janvier 2008

ROBERT WYATT LA MUSIQUE AIGRE-DOUCE



> Zoom

Robert Wyatt, présent à Paris pour promouvoir son dernier disque, **Comicopera,** nous a gentiment reçus, avec sa femme Alfie, après une longue journée d'entretiens, pour parler de sa musique et de beaucoup d'autres choses encore. Homme généreux, drôle et chaleureux, à l'image de sa musique, ce qui caractérise Robert Wyatt, c'est un étonnant mélange de sagesse et une fraîcheur presque enfantine qui fait tout son originalité. Discuter avec lui fut un vrai plaisir, merci Robert et Alfie, pour le temps, les paroles, et la musique.

IMPROJAZZ : *Est-ce qu'on peut parler tout d'abord de Matching Mole ? Plusieurs disques sont sortis récemment, doublant quasiment le volume de la discographie, que penses-tu de cette musique aujourd'hui ?*

Robert WYATT (RW) : Elle me redonne le moral, même s'il y a des choses qui se répètent. La façon dont on abordait cette musique était très ouverte, on pouvait la jouer de plusieurs façons, c'est bien d'en avoir des versions différentes. J'aime "*On The Radio*", car dans une partie de cet enregistrement, Dave Sinclair joue encore de l'orgue Hammond, et en plus il y a Dave MacRae. J'aimais beaucoup ça, et j'aurais volontiers continué, mais je crois que Dave était perturbé par le fait qu'il y avait si peu de morceaux qu'on pouvait 'fredonner', il croyait qu'on n'allait faire que ça. Je pense aussi qu'il était perturbé par le fait que les notes choisies par Phil à la guitare étaient souvent très imprévisibles, mais moi je trouvais ça génial, ça me plaisait beaucoup. Ce que j'aime faire c'est mettre ensemble des gens qui normalement n'auraient pas eu l'idée de jouer ensemble, et faire en sorte que ça marche. Parfois, c'est le cas mais bien sûr il peut aussi avoir des carambolages monstrueux, (rires)

IMPROJAZZ : *C'était l'une des meilleures choses de cette époque, tous ces musiciens de styles très différents qui se sont mis à jouer ensemble...*

RW : C'est vraiment ce que j'aime faire, c'est ce que j'ai toujours aimé, ce n'est ni de l'éclectisme gratuit, ni une sorte de jeu malicieux, c'est simplement que j'ai écouté beaucoup de sortes de musique très différentes qui m'avaient été présentées comme incompatibles, et moi je ne vois pas les choses de cette manière. On dit, par exemple, qu'en cuisine, il ne faut pas mélanger le sucré et le salé mais les Chinois font du porc aigre-doux et c'est génial, on pourrait donc dire que je suis à la recherche du nouveau porc aigre-doux.

IMPROJAZZ : *De la musique aigre-douce ?*

RW : De la musique aigre-douce, exactement.



photo Philippe Renaud

IMPROJAZZ : *On te retrouve aussi sur les rééditions des disques de Gary Windo...*

RW : Oui, en fait nous avons fait plein de choses ensemble. Nous formions une sorte de petit groupe qui, je crois, s'était mis en place suite au projet magnifique de Keith Tippett, un type génial, avec un cœur gros comme ça, comme le sont les gens de l'Ouest de l'Angleterre. Quel homme merveilleux, Keith, un musicien formidable, un pianiste solo formidable également, mais aussi un meneur d'hommes. Je viens d'écouter un disque Cuneiform, que j'ai depuis un certain temps, Isipingo, le groupe de Harry Miller, et bien sûr on y trouve beaucoup de Mongs, Mongezi Feza, c'est l'un des meilleurs disques pour comprendre Mongezi Feza. Ecoute Isipingo, et là tu entends cette batterie géniale, qui scintille et qui pétille, et la rythmique avec Harry... Et même si c'est un peu sous-enregistré, le jeu de Keith ne ressemble à personne d'autre, pas à Paul Bley, pas à qui que se soit d'autre, mais ça marche parfaitement. Pour résumer, ce groupe-là c'était des types supers qui venaient de l'orchestre de Keith et il me semble que c'est comme ça que j'ai dû rencontrer Mongs et Gary. Mais à l'époque, j'allais aussi voir l'orchestre de Chris McGregor à *Ronnie Scott's Old Place*, et ça c'était vraiment quelque chose. Quel joyeux délire, ces soirées-là, de L'Ellington atonal! Que demande le peuple! Bon sang, ça bougeait. Mais ça ne m'aurait pas effleuré l'esprit, de demander de jouer avec eux. C'était comme si un énorme oiseau exotique avait atterri en plein cœur de Londres.

IMPROJAZZ : *Cela a vraiment fait bouger les choses à Londres ?*

RW : Absolument! Même si certains des musiciens locaux regardaient ça de travers. C'est vrai, il y en avait à qui ça ne plaisait pas.

IMPRO JAZZ : *Ils étaient jaloux ?*

RW : Je pense que c'était une réaction du style: 'On était là avant'. Je ne dis pas que c'était comme le BNP (= le FN en Angleterre, ndlr), mais ils se disaient, 'nous avons fait le boulot avant eux, alors c'est qui ces types qui débarquent ?'.
Le jazz britannique, c'est superbe, mais c'est un petit monde, il n'y a pas beaucoup de travail, c'est surtout des mecs de la classe ouvrière, et ils ne supportaient pas de se sentir menacés, après tout, c'est normal. Mais ils n'étaient pas toujours très accueillants, alors dieu merci Keith Tippett était là, sans oublier Evan Parker et John Stevens, bien sûr.
Il se trouve que Gary Windo avait un petit groupe qui improvisait avec Louis Moholo, et si Louis n'était pas disponible, je jouais avec eux, c'est ce qu'on entend sur les disques de Gary Windo. Mais c'est comme ça que je me suis rendu compte à quel point j'aimais Mongezi. La première fois qu'on entend quelqu'un on se dit, "il est comme un tel ou un tel..." et lui c'était une sorte de style côte-ouest noir, du be-bop avec une dose de Don Cherry, mais en fait, il n'était aucune de ces choses, il y avait en lui ce que Chris McGregor appelait un vrai feu, quelque chose qui tout de suite explosait, qui s'emballait et démarrait au quart de tour. Les notes qu'il choisissait n'étaient pas seulement des notes 'américaines', elles avaient gardé le côté folk africain.

IMPRO JAZZ : *On peut presque parler de musique 'folk'..*

RW : Oui, c'est vrai, car il était Xhosa, n'est-ce pas ? (Alfie confirme) je pense que c'est ça, comme Dudu (*Pukwana*), je ne me souviens plus.



Robert et Alfie - photo Philippe Renaud

IMPRO JAZZ : *Quand tu entends quelqu'un comme lui, à quel moment finis-tu par te dire qu'il peut avoir un rôle à jouer dans ta musique?*

RW : Et bien, j'ai eu deux rôles différents ; en tant que batteur on est souvent au second plan, dans le sens où on est dans le moteur de la voiture, mais pas vraiment derrière le volant. Alors on a l'occasion de connaître des gens, et de voir si on s'entend. J'ai tout simplement pris mon courage à deux mains, pour lui demander de jouer sur mes trucs à moi. J'ai dû certainement demander à Gary de lui poser la question, car j'étais loin d'être sûr qu'il en aurait envie, mais il a tout de suite était partant. Il est venu pour "*Rock Bottom*" et il a fait, je ne sais pas, peut-être huit prises et je crois qu'avec Nick (*Mason*) on s'est dit, "on va toutes les utiliser!" Ce qui explique le résultat final. Dudu m'a dit, "Hey, Man, (je n'arrive pas à faire son accent) tu me piques mon trompettiste ?"
"Seulement pour une après-midi!" ! (rires)

IMPROJAZZ : *Même si ta musique est clairement informée par le rock et le jazz, il me semble qu'il y a aussi un élément plus folk, quelque chose qui rassemble les gens, qui donne le sentiment d'appartenir à une communauté. Est-ce que tu es d'accord avec ça ?*

RW : Tu as certainement raison pour le côté folk. La musique folk, au sens le plus large du terme, c'est la principale forme de musique dans le monde, celle qui est le centre de tout, c'est le tronc d'où poussent toutes les branches. Et quel que soit le degré d'éloignement, et parfois on semble en être très loin (je pense à Schoenberg, Brian Eno, à la techno...), je trouve que si quelque chose marche, c'est parce qu'il y a une résonance quelque part, biologiquement, avec des éléments qui sont au premier plan dans la musique folk. Comme le disait Mingus, la danse et la chanson, c'est l'origine de tout, elles sont toujours présentes quelque part. Et dans certaines de mes musiques préférées, par exemple chez Ornette Coleman que j'ai toujours aimé, il y a toujours eu quelque chose qui swinguait, mais pas le swing be-bop, "*dans le coup*", mais une sorte de danse primaire, une cadence hors du temps qu' Ornette fait ressortir, avec des gens comme Charles Moffett. On en était où ?

IMPROJAZZ : *La musique folk. Est-ce qu'il y a un lien avec la dimension politique de ton travail?*

RW : Non, c'est plus le hasard. Tu as parlé d'éléments sociaux et c'est sûrement le cas avec Gary, ou Keith, ou Chris McGregor, mais en ce qui me concerne, je ne suis pas conscient de cela. Quand je parle de folk, c'est dans le sens le plus traditionnel du terme. Par exemple l'une des premières choses que j'ai écoutées dans mon enfance, c'était des 78 tours qui appartenaient à mon père, des adaptations de veilles chansons folk anglaises. Parmi celles qui m'ont vraiment longtemps hanté, il y avait un trio avec Benjamin Britten au piano, Peter Pears qui chantait (ténor, bien entendu) et Dennis Brain au cor d'harmonie.

Il s'agissait donc de chansons folk, mais interprétées par un compositeur du vingtième siècle. L'une des choses le plus sympathiques chez des gens comme Benjamin Britten, et chez ce dernier en particulier, c'était leur utilisation innovatrice des accords, pas innovatrice au sens iconoclaste comme Stravinsky ou Schoenberg, mais au sens où cela apportait quelque chose d'innovateur dans des formations de musique classique. En fait, j'aime beaucoup les formes archaïques de musique folk en Angleterre, celles qui ont revu le jour grâce à des gens comme lui, ou Cecil Sharp. Mais Cecil Sharp, et d'autres personnes qui nous servent de guides dans cette tradition folk, se concentrent souvent sur les paroles, et souvent c'est là que se trouvent les éléments politiques. Et cela s'applique à beaucoup de groupes folk, à la tradition poursuivie par Ewan MacColl, et aussi à beaucoup de musiques noires.

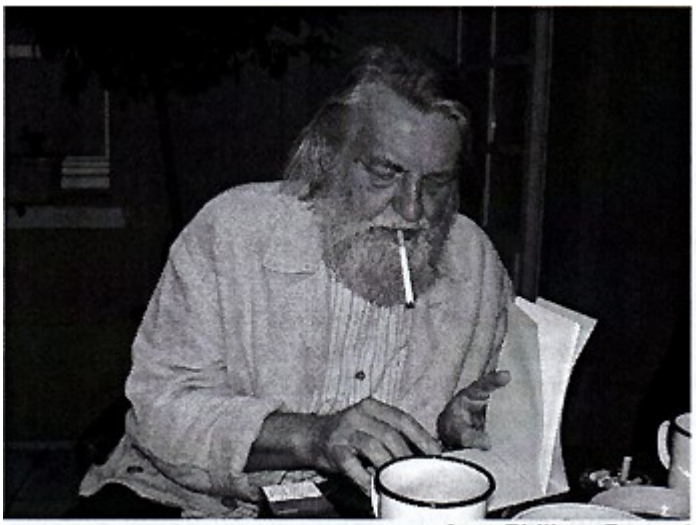


photo Philippe Renaud

IMPROJAZZ : *Et même à quelqu'un comme Paul Weller..*

RW : Oui, absolument. Paul est un vrai chanteur de folk moderne, la voix d'une communauté vivante. Mais en ce qui me concerne c'est un peu différent, c'est un peu comme un lapin et un lièvre, ils se ressemblent, mais ce n'est pas tout à fait la même espèce. Ce que je fais est purement le résultat d'un certain héritage musical, ce qui veut dire qu'en écoutant de la musique, je peux entendre certaines gammes archaïques, comme celles utilisées dans le flamenco ou les modes musicaux des grecs anciens. Certaines d'entre elles survivent dans la musique arabe (ce qui ne veut pas dire qu'elles étaient grecques à la base mais que les Grecs avaient plus de gammes que celles exploitées par la musique classique des 17ème et 18ème siècles, qui se contente des gammes majeure et mineure.)
La musique de Britten et certains morceaux de Vaughan-Williams renvoient à des traditions antérieures.

IMPROJAZZ : *et presque à certaines formes de musique religieuse ?*

RW : Bien entendu. Il y a aussi une tradition liturgique très intéressante, car totalement étrangère à l'idée de danse, mais qui est à l'origine de l'harmonie occidentale. Ce n'est pas une harmonie délibérément recherchée car beaucoup de musiques religieuses n'aiment pas que la musique soit synonyme de plaisir ou de volupté. Il faut que la musique soit propre et pure et n'éveille surtout pas la sensualité! Mais néanmoins il avait déjà la polyphonie et le fait que des gens chantent et qu'une autre personne commence sur une autre note, ça c'est vraiment le début de l'harmonie. Et la façon dont c'était fait, les notes qui étaient choisies, ça fait partie de ce qu'on appellerait aujourd'hui la tradition folk. Et en ce qui me concerne, c'est par ce biais que ces notes et ces sons se retrouvent dans ma musique. Chez moi, le côté politique, c'est autre chose. Cela vient du fait que quand on aime le jazz, je crois que, "*ipso dicto facto dicta*", on adule automatiquement ceux qui font cette musique. Je ne pouvais ni comprendre ni accepter le contraste entre la joie que me procurait la musique noire, et le statut des noirs à la fois ici et dans leurs pays d'origine. C'est donc de là que vient l'aspect politique, c'est par une voie bien distincte en fait.

IMPROJAZZ : *Est-ce que c'est quelque chose que tu mets délibérément dans la musique ou est-ce que ça ressort de manière inconsciente ?*

RW : Non, je ne mets jamais rien délibérément dans ma musique. Le problème, quand on parle de ces choses-là, c'est qu'on réfléchit toujours de manière rétrospective. C'est simplement ce qui sonne bien à un moment donné. En fait, je suis assez hédoniste, je veux simplement faire du bruit vraiment agréable pour les oreilles, du mieux que je peux.

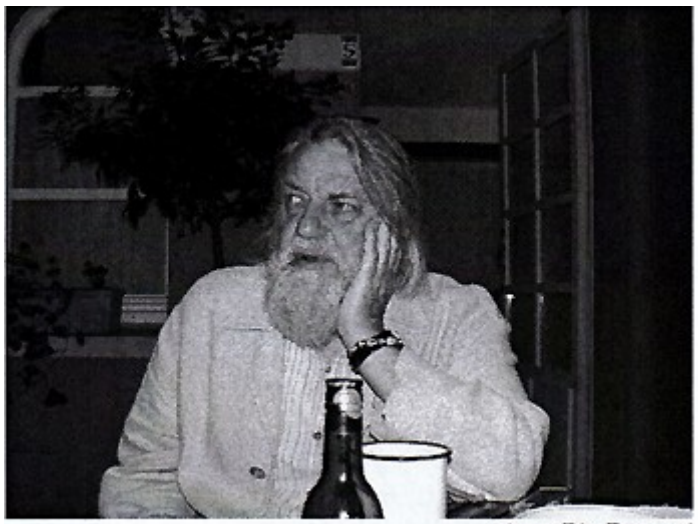


photo Ph. Renaud

IMPROJAZZ : Le fait que tu ne fasses jamais de concerts et que le disque soit donc le produit fini, est-ce que cela change ta façon de travailler en tant que compositeur ? Tu sais que la musique ne sera jamais contractée ou étirée comme celle de Matching Mole dont on parlait auparavant.

RW : C'est très intéressant. Je n'y avais jamais pensé. Mais je crois que ça doit jouer. D'une certaine façon, je dois sûrement mettre plus de temps à me décider avant de choisir la version définitive. Autrefois, je faisais des enregistrements un peu comme un musicien de jazz. Le disque était un reflet de ce que je ressentais ce jour-là, en quelque sorte. Mais maintenant je me dis que qu'il faut que le morceau soit gravé dans le marbre définitivement.

IMPROJAZZ : *Quand tu dis: 'ça y est'...*

RW : ...effectivement 'ça y est'. Et à ce moment-là je peux passer à autre chose, la chanson est terminée. Car elle va rester telle quelle pendant un moment, et le but (jamais complètement atteint, je l'admets) c'est qu'une fois gravée, elle soit inaltérablement ce qu'elle devait être.

IMPROJAZZ : *Et est-ce qu'il t'arrive de réécouter quelque chose et de te dire, 'peut-être que j'aurais pu... '*

RW (gémissant) OOOOOOh oui ! C'est tellement triste! (rires). C'est le drame de ma vie, my friend! (rires).

Alfreda BENGE : II passerait bien le reste de sa vie à 'remixer' (rires)

RW : Mon dieu, comme j'aimerais que cela ne m'arrive jamais, (rires)

IMPROJAZZ : *Parlons un peu d'Annie Whitehead, elle apparaît souvent sur tes disques, et elle est aussi présente sur le nouvel album.*

RW : Nos vies étaient en quelque sorte liées sans que l'on ne se connaisse vraiment. D'abord c'est une des disciples de John Stevens, ce qui est une bonne référence pour moi, une bonne case à cocher sur un CV si tu vois ce que je veux dire. Et puis elle aime travailler avec des africains, ce qui est une autre bonne référence, et son tromboniste préféré, même si elle aime Curtis Fuller etc.., c'est un tromboniste jamaïcain de l'époque Ska, c'est quoi son nom...? (Et tout ceci n'enlève rien au fait qu'elle sait lire de la musique instantanément et à un niveau technique très élevé..).

AB : Don Drummond?

RW : Don Drummond, très bien! Merci Alfie. C'est son modèle, ce qu'il fait c'est très simple mais c'est un certain ton, un rugissement, et on se dit 'oouuuii, c'est ça'. Elle s'est vraiment imprégnée de reggae, à tel point qu'elle est parfois surprise par ce qu'elle voit dans le miroir. Elle a beaucoup travaillé et elle aimait particulièrement Dudu, son décès a été quelque chose de très dur pour elle, elle lui a dédié des morceaux par la suite. Elle aime une certaine cadence rythmique chaloupée, tu vois (il chante *'Sonia'* de Mongezi Feza) comme ça. Et moi j'avais quelque chose de similaire avec Mongezi, le partenaire de Dudu et donc on avait tout ça en commun...
Je crois que j'ai travaillé avec elle pour la première fois quand Jerry Dammers a fait '*Winds Of Change*' pour Swapo. Il avait créé un groupe, avec des amis à lui et des musiciens de son groupe, il y avait Ernest Mothle à la basse, et Annie au trombone. Elle était vraiment excellente ; elle a remis le 'bone' (os en anglais ndlt) dans le trombone ! J'ai beaucoup aimé ce qu'elle faisait : c'était subtil, elle suivait ce que faisait Ernest à la basse, et jouait de manière très complémentaire et cela donnait quelque chose de plus fort que la basse ou le trombone seul.
Je me sers encore de cette technique aujourd'hui et, en fait, à un moment donné sur le nouveau disque je lui ai demandé de refaire la même chose. C'est quelque chose que Gil Evans utilisait aussi, ça n'est pas vraiment une nouveauté, mais j'ai entendu Annie jouer comme ça et j'ai beaucoup apprécié la générosité avec laquelle elle fait exactement ce qui est nécessaire sans chercher à se mettre en avant.



photo Ph. Renaud

IMPROJAZZ : *Pas d'ego*...

RW : Pas du tout! Elle se demande simplement, "qu'est-ce qui est nécessaire ici ?" A tel point qu'il a vraiment fallu que je la pousse, "vas-y solo, fais quelque chose"!
Après, j'ai été contacté par quelqu'un qui organise un festival à Newark, une ville du Nord de l'Angleterre où chaque année on présente l'œuvre d'un compositeur. Il voulait que ce soit moi, et que je donne quelques concerts. Je lui ai répondu que je n'en faisais plus, mais il a insisté et m'a demandé si quelqu'un d'autre était capable de jouer ma musique. Ça n'est pas évident, mais nous avons pris le temps d'y réfléchir, et je me suis dit qu'Annie en était capable. Pour l'avoir vue en concert, j'en étais convaincu. Quand je l'ai contactée, elle a dit, oui, je veux bien essayer. Ce qui est génial c'est qu'elle a été obligée de transcrire mes chansons correctement, ce qui n'avait jamais était fait par le passé, certainement pas par moi en tout cas. Quand j'ai vu Annie au festival de jazz de Grimsby il y a dix ans, il y avait Janette Mason au piano, et un merveilleux batteur, Liam Genockey. Il avait joué avec certains des meilleurs groupes de folk-rock, mais aussi avec des gens comme Trevor Watts, ce qui lui permettait de faire des choses très diverses. C'était un groupe fantastique et je me suis dit qu'ils étaient capables de jouer ma musique. Il fallait simplement rajouter un chanteur, et c'est ce qu'on a fait. Après le festival, on a demandé à Annie de faire quelques concerts supplémentaires, puis plusieurs autres sur le continent, avec diverses chanteuses. La première, à ma plus grande joie, a été Julie Tippetts. Je n'avais pas travaillé avec elle depuis le concert de Drury Lane en 1974. Quelle chanteuse superbe! Elle connaissait pas mal de mes chansons, ce que j'ignorais, et elle en a fait

quelques versions formidables avec Annie. Puis pour d'autres concerts il y a eu d'autres chanteuses comme Sarah Jane Morris, une autre chanteuse pleine de talent et de passion.

IMPROJAZZ : *Et ils continuent de tourner?*

RW : En fait, ils ont le matériel, et si on leur proposait...

AB : ...Ils ont fait un concert cette année.

RW : Oui, dans une petite ville du Nord-est de l'Italie, c'était presque des vacances pour eux, un petit festival sympa, avec le traditionnel château éclairé, pleins de gnocchi et du bon vin, il y a pire comme concert!

AB : ...toujours avec Harry

RW : Avec Harry Beckett, oui. Avant, elle me demandait si j'étais d'accord quand elle choisissait tel ou tel musicien, mais maintenant elle me dit simplement: "Robert, fait moi confiance, il ou elle est bien", et c'est ce que je fais. Et voilà c'est l'histoire de ma longue et heureuse collaboration avec Annie.

IMPROJAZZ : *La manière de distribuer la musique évolue rapidement, avec les ordinateurs, les MP3, etc., certaines personnes affirment que 'l'objet musical' le support tel qu'on le connaît, comme les vinyls, les cassettes, les CD, pourrait disparaître. Qu'est-ce que tu en penses ?*

RW : Les miens ne vont pas disparaître! Du moins pas de mon vivant. Quand on m'a dit que les cassettes allaient disparaître, je me suis dit: "OK!", et j'ai commencé à ressortir toutes mes cassettes et à les écouter, un acte de résistance, comme Canut*(**roi d'Angleterre qui ordonna à la marée de s'arrêter ndlt*) (rires). Puis j'ai fait pareil pour les 33 tours, et pour les EP. Chez moi le vent sauvage du changement ne se fait pas trop ressentir. En même temps, je suis sûr que tout ça c'est un progrès, que les gens sont plus heureux qu'ils ne l'ont jamais été, c'est merveilleux... Non, je ne critique pas, mais nous avons tous nos habitudes, nous nous habituons aux choses. Je suis quelqu'un qui aime bien les objets et je suis donc très content que la maison de disques qui va sortir mon album le fasse aussi en DOUBLE vinyl!

IMPROJAZZ : *Nous aussi nous en sommes très contents !*

RW : On ne sait jamais ce qui peut revenir, alors je garde mes cassettes. Les cassettes sont peut-être enterrées dans le passé, mais ça ne veut pas dire que cela ne va pas revenir un jour en attendant un retour! (rires) Personne n'imaginait, dans l'Amérique des années 50, avec la musique de Stan Kenton, et toutes ces machines à laver très design, que la musique folk allait revenir à la mode et les gens ne se laveraient plus ! Ce n'était pas prévisible. Alors, on ne sait jamais.

IMPROJAZZ : *On a dit que les claviers électroniques allaient faire disparaître les pianos.*

RW : Tout à fait, et ça ne se passe pas comme ça, les ordinateurs devaient aussi tuer le papier, mon cul!

IMPROJAZZ : *Les choses se rajoutent les unes aux autres.*

RW : Exactement. Je prends les choses à la légère. Je sais qu'il y a dans ma maison des choses qui dureront plus longtemps que moi...

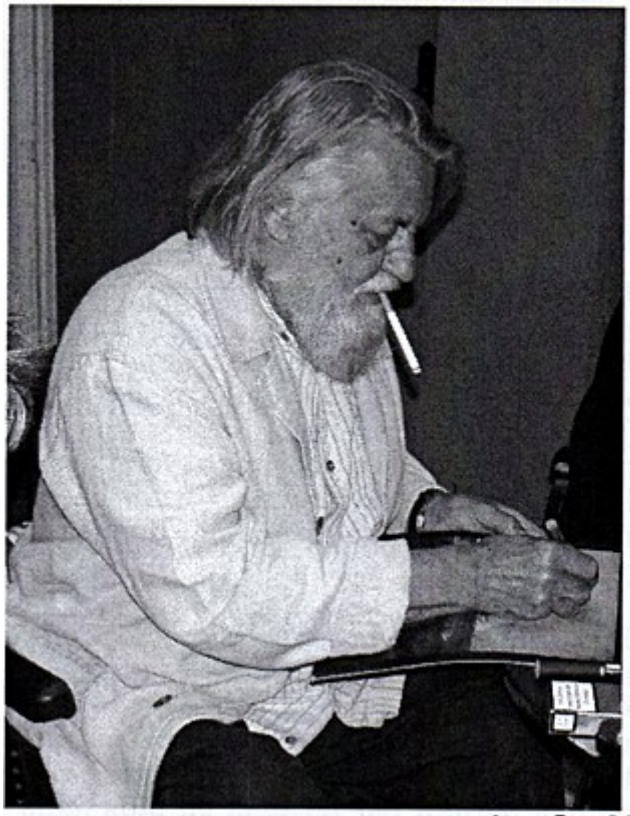


photo Gary May

IMPROJAZZ : *Est-ce que tu es un grand collectionneur ?*

RW : Pas vraiment, mais je ne jette rien.

AB : Mais tu acquiers toujours de nouvelles choses, mon chéri, (rires) Nous avons un magasin de disques d'occasion qui vend des vinyls de jazz, et il est toujours en train de me demander: "Est-que tu peux me donner dix livres, s'il te plaît?"

IMPROJAZZ : *Il faut bien que quelqu'un fasse vivre les petits disquaires!*

RW : Oui, c'est quelque chose de très important! Cette boutique c'est un vrai magasin de disques, tenu par des enthousiastes, avec des cartons partout par terre, et en plus dans une toute petite ville du Lincolnshire! Je pense que c'est dans mon intérêt de les aider, n'est-ce pas? (rires)

AB : Chut, chut, chut!

IMPROJAZZ : *Il devrait y avoir davantage de ces magasins, mais même à Londres il y en a de moins en moins...*

RW : Tout à fait, ça n'est pas facile pour mon disquaire, mais il s'en sort en proposant des disques de rock, ce qui est normal, pour les jeunes de la ville. Mais il est étonnant de voir combien de disques de Sarah Vaughan il vend aussi. Il y a toutes sortes de personnes étranges, pas encore mortes, qui ont toujours envie d'écouter ce qu'ils veulent écouter, et je peux lui commander plein de choses, l'autre jour j'ai acheté un super disque de Joachim Kuhn en trio, c'est génial.

IMPROJAZZ : *Est-ce que tu suis l'actualité rock ou pop?*

RW : Pas vraiment, j'ai tendance à travailler comme un archéologue et à me demander ce qu'il y a derrière telle ou telle chose. Donc après avoir passé plusieurs décennies à explorer les années cinquante, je fais face au 21ème siècle en écoutant de plus en plus de musique des années trente et quarante! Je viens de trouver un disque de Coleman Hawkins, presque swing, avec un très jeune Shelly Manne à la batterie. C'est le genre de chose qui me fascine, ou bien encore un disque où on entend Scott La Faro jouer avec Harold Land. Je suis fasciné par des petites choses comme ça. Bien entendu je suis les gens avec qui je travaille et on m'envoie plein de choses que j'écoute, et puis il y a plein

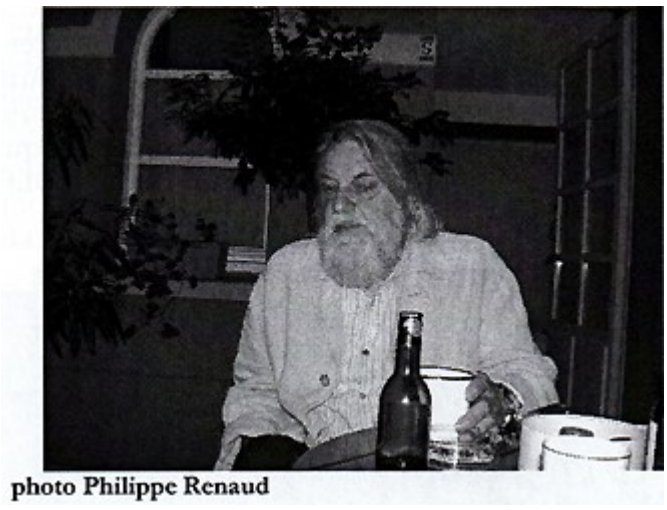
de choses que je fais moi-même dans mon salon.
J'ai même eu l'idée (mais je ne pourrai plus le faire parce que je n'étais pas censé en parler) de sortir un disque intitulé *'Les bandes perdues de Isban Solihum*', et qui serait fait entièrement de mes tentatives et bruitages improvisés au piano et à la batterie. Je les aurais fait passer pour le travail d'un dissident tchèque oublié depuis longtemps (rires) qui aurait caché son travail dans un tiroir avant de s'échapper à Los Angeles, où il aurait été tué d'un coup de couteau dans une bagarre! (rires). Les disques sont pour moi comme de vieilles photos de famille, ils ont de plus en plus de valeur avec le passage du temps, non pas le contraire. La nouveauté en elle-même n'a pas de sens pour moi, pas plus que la tradition. Pour moi, ce ne sont pas des qualités, mais de simples faits. L'art ne devient ni meilleur ni pire, il ne fait que changer et change sans cesse, c'est tout.
Récemment, en France, la contrebassiste Hélène Labarrière a enregistré un CD et elle m'a fait l'honneur de me demander d'écrire les notes de pochette, ce que j'ai fait! Je vais vous les montrer, pas mal, non, *mon pote*? Et le disque n'est même pas sorti! (Il va chercher le disque). Elle était dans un groupe avec John Greaves qui faisait des variations sur certains de mes trucs en France. Je pense que son jeu est d'une beauté rare, et je l'ai fait venir quand j'étais programmateur du 'Meltdown Festival'.

IMPROJAZZ : *Est-ce que tu portes toujours un intérêt particulier aux batteurs?*

RW : Oui, bien sûr. C'est drôle, en ce moment, je suis en train de redécouvrir des batteurs que je connais depuis fort longtemps, comme Charles Hayward, qui a joué avec des musiciens avec qui j'ai travaillé, par exemple Bill McCormick. Il y a quelques années il avait un groupe superbe avec Harry Beckett, et maintenant il en a un autre avec Hugh Hopper et Loi Coxhill, plus Orphy Robinson au vibraphone. Je devais aller jouer avec eux pour une émission de radio, mais je n'ai pas pu y aller à cause de la neige. Alors Charles m'a envoyé un CD en me disant de rajouter un peu de cornet là où je voulais. Le disque n'est pas encore sorti, mais je crois qu'il essaie de le sortir sur son propre label, sinon sur un label comme Thirsty Ear.

AB : *Et tu écoutes beaucoup un autre batteur qui s'appelle Dylan Howe, je crois?*

RW : Dylan Howe est un batteur bebop, le fils de Steve Howe, ce qui est assez drôle, car Steve Howe était dans un groupe de prog-rock (*Yes*), et son fils est batteur dans un groupe de be-bop! C'est le monde à l'envers! (rires) J'adore ce genre de truc. Il a un groupe de be-bop qui travaille actuellement sur un projet, et c'est là que l'on se rend vraiment compte que c'est une autre génération. Il est en train de faire des versions des "classiques" de sa jeunesse, ce qui veut dire, pour lui, des arrangements jazzy de musique ambiante de Brian Eno et David Bowie! (rires) C'est la roue qui tourne!


photo Philippe Renaud

IMPROJAZZ : *Est-ce que tu as parfois envie de refaire des concerts?*

RW : Non. Certes, faire partie d'un groupe c'est quelque chose de génial et je suis content d'avoir à mes côtés une équipe qui me donne cette impression. Mais être dans un groupe, ça a été tellement dur pour moi sur le plan personnel. D'une manière ou d'une autre, même quand on s'entendait bien entre nous, il y avait la logistique, les problèmes d'argent, le matériel volé, le fait de ne pas être payé... Je n'en pouvais plus, ça a fini par mal tourner. Toutefois je garde des souvenirs de moments d'intense bonheur. Parfois je regarde des vidéos de cette époque et je me dis, "Robert, tu as réécrit l'histoire, tu t'es

bien éclaté quand-même. Regarde, t'étais peut-être saoul, mais ça bougeait comme si c'était la dernière fois", et finalement, il se trouve que c'était en effet la dernière fois !

IMPROJAZZ : *Il y a donc le fait de jouer, et puis tout le reste...*

RW : C'est exactement ça, si seulement on pouvait ne faire que jouer et oublier tous les tracas qui vont avec. Voiceprint est en train de sortir une vieille vidéo de la télé française, et le fait de voir et ressentir à nouveau le plaisir purement physique et viscéral qu'il y a à jouer de la batterie m'a bouleversé. J'ai éprouvé un tel sentiment de nostalgie que j'en ai eu les larmes aux yeux .Je ne pourrais plus jouer comme ça aujourd'hui, même si j'en étais capable, si tu vois ce que je veux dire. Il existe beaucoup d'enregistrements radio, et on ferait mieux de sortir certains de ces enregistrements plutôt que de ressortir des disques. Nous étions tellement plus à l'aise, plus libres, plus vrais, plus vivants, et donc plus 'nous'. Même des trucs que j'ai faits au tout début avec Kevin sont mieux rendus sur les bandes de la BBC que ce qui est sorti en disque. Ça m'aide à me dire que je n'ai pas complètement gaspillé ma jeunesse ! (rires)

IMPROJAZZ : *Parle-nous de ton nouveau disque.*

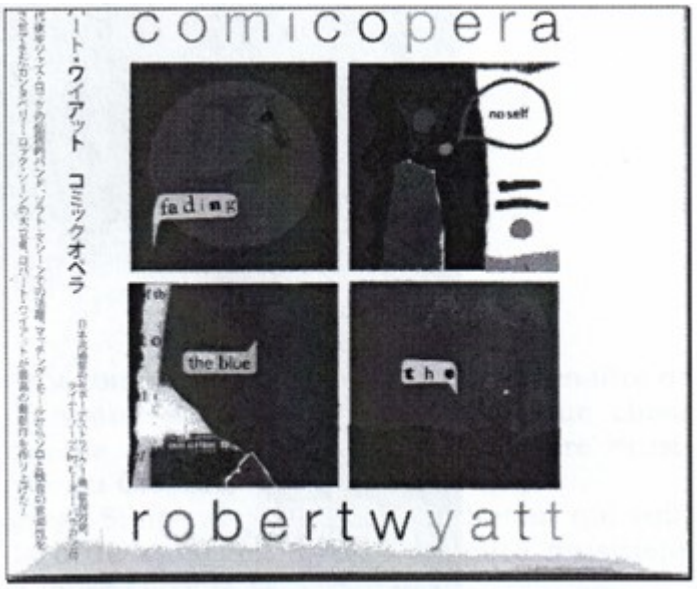
RW : II s'appelle *Comicopera*, en un mot, un mot nouveau. Il se compose de trois parties de vingt minutes chacune, parce que les CD sont très longs, et je considère que les meilleures choses que j'ai faites tiennent sur une face d'un 33 tours. C'est une durée qui me convient. Il y a donc trois segments de vingt minutes, qui s'appellent respectivement *Lost in Noise*, *The Here and The Now* et *Away With The Pairies*. Les chansons sont regroupées selon le sujet des paroles, plutôt que par rapport à la musique. La musique n'est donc pas une séquence se déroulant dans un seul paysage, comme j'ai plutôt eu tendance à faire par le passé, quoique pas toujours. Donc chaque morceau de musique se distingue des autres. C'est la même configuration que pour *Cuckooland*, même groupe, même ingénieur du son, même studio, car j'en ai gardé un très bon souvenir. La différence ici c'est que j'ai mis le groupe plus en avant, c'est vraiment le disque d'un groupe et donc quand je composais au clavier, tout de suite, je me disais "Ça, ça irait très bien avec la contrebasse de Yaron, et une clarinette". C'est pour cette raison que je parle d'un groupe, même si les musiciens n'étaient pas tous réunis en même temps.

IMPROJAZZ : *Quand tu étais en train de composer, tu as toujours pensé à une œuvre en trois parties ?*

RW : Non, c'est venu après, il a fallu rassembler les morceaux qui semblaient marcher ensemble, et on a procédé de différentes façons. Parfois j'écrivais la musique pour les paroles d'Alfie, parfois elle mettait des paroles sur ma musique. Sauf pour le premier morceau qui est d'Anja Garbarek, et le dernier, qui est *Hasta Siempre Commandante* de Carlos Puebla. J'ai déjà enregistré une chanson de lui, j'aime bien chanter en espagnol. Ce morceau là a été fait avec un orchestre italien de Palomar, avec un joueur de baryton qui s'appelle Carmadi et qui est un excellent musicien. Ensuite, il y a un air d'un groupe italien nommé CSI. J'essaie de chanter en italien, même si je ne parle pas la langue.



photo Philippe Renaud



AB : Sur la troisième partie il ne chante plus du tout en anglais.

RW : Non, dans cette troisième partie je laisse tomber l'anglais. La deuxième partie s'intitule *The Here And The Now*' car elle parle de l'Angleterre, au début d'une manière plutôt amusée et un peu grincheuse. Mais vers la fin c'est vraiment de la colère, car on bombarde un autre pays, on est entrés en guerre et cela m'énerve beaucoup. Donc je décide de partir et devenir étranger. La première partie parle plutôt des rapports entre les gens...

AB : et de la perte

RW : La perte, le sentiment de perte qu'éprouvent les gens, la perte de confiance, le deuil, c'est très gai ! (rires)

IMPROJAZZ : *Tu fais toujours partie du mouvement pataphysique ?*

RW : Et bien oui, ce n'est pas un mouvement que l'on peut quitter comme cela. C'est un honneur qu'on ne rejette pas. Je n'ai jamais reçu de lettre m'expliquant que je ne faisais plus partie du mouvement. On ne m'a pas foutu dehors (rires). Si jamais il y avait une marche triomphale des Pataphysiciens à travers Paris, ce serait à nous de jouer la musique, nous serions l'orchestre officiel. C'est marqué sur le contrat ! (rires) Et comme le groupe n'existe plus, c'est un défi extrêmement intéressant à relever... (rires)

IMPROJAZZ : *un problème pataphysique...*

RW : Oui (rires). En fait les choses se sont passées ainsi : il y avait un vieux qui se faisait balader en fauteuil roulant, et qui était le grand chef et il devait donner son accord sur tout, mais je ne sais pas qui c'était. Quelqu'un lui avait dit qu'on était le groupe le plus pataphysique au monde et il est donc venu nous voir et après il a dit "c'est tout simplement horrible, rien que du bruit, bien sûr c'est le groupe le plus pataphysique du monde, il nous les faut ! (rires). Et au bout de dix minutes il a demandé qu'on le fasse sortir (rires).

Propos recueillis par GARY MAY et Philippe RENAUD, le 3 septembre 2007.
Traduits par Gary MAY et Catherine TINLAND.

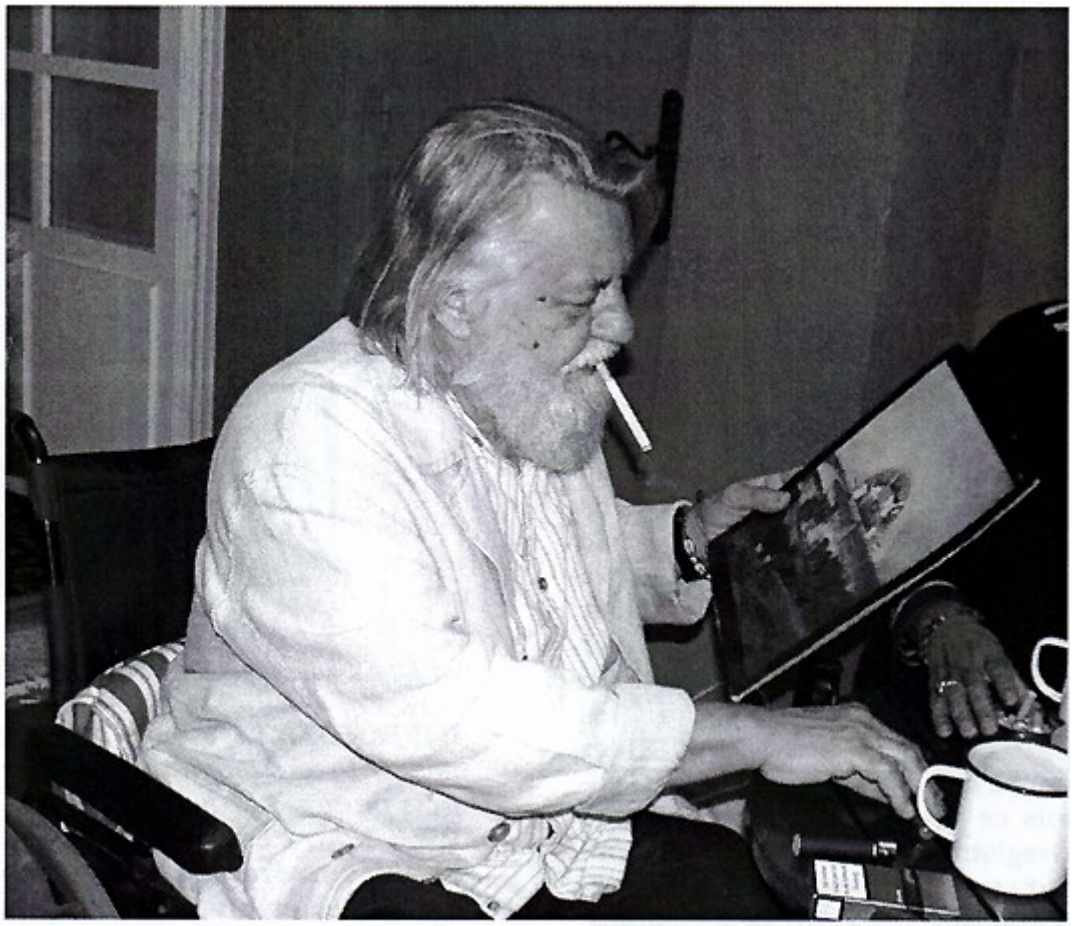


photo Gary MAY

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Robert Wyatt - Mille fois plus heureux - Les inrockuptibles Hors Série Interviews - 4ème trimestre 2007

MILLE FOIS PLUS HEUREUX



Figure légendaire du paysage pop avant-gardiste britannique des années 70, l'ex-leader de Soft Machine poursuivait deux décennies plus tard une carrière solo qui entrait de plain-pied dans l'ère de la sagesse. Sans autre pression que la soif de recherche, de liberté et d'engagement politique de cet éternel survivant.

ENTRETIEN RICHARD ROBERT -1997

ROBERT WYATT : Depuis dix ans maintenant, il y a chez moi une pièce consacrée à la musique, où je peux jouer quand je le souhaite, il y a là un piano, un magnétophone, des carnets de notes, quelques cymbales. Et, depuis peu, un cornet *(il l'imite)*... Alfie, ma femme, me l'a offert quand j'ai terminé l'enregistrement de *Shleep*. J'ai aussi une trompette de poche, comme celle de Don Cherry, que je caresse comme si c'était un petit lapin en peluche... La plupart du temps, dans cette pièce, je reste simplement assis là, à regarder par la fenêtre. Mais parfois je mets des disques et je les accompagne. Dernièrement, j'ai joué des cymbales avec Lennie Tristano, de la trompette avec Jimmy Scott, des percussions avec des groupes cubains... C'est de la joie pure. Parfois, quand les disques sont terminés, je continue de jouer. Et c'est comme ça, entre autres, que j'accumule des idées que j'essaie d'enregistrer ou de noter. Mais enfin. ..je ne suis pas naturellement un compositeur. Ma vocation, ça serait plutôt de dormir profondément.

Quand et comment décidez-vous alors de vous atteler à un album comme *Shleep* ?

Je trouve des fragments d'idées... Et à un moment, je sens qu'il faut coordonner tout ça, en tirer quelque chose. C'est mon boulot, vous comprenez, il faut bien manger. Histoire de mieux dormir ensuite... A un moment, j'ai été assez surpris de constater que j'avais assez pour faire un album. J'avais essayé auparavant. Mais depuis le début des années 90, rien n'avait jamais abouti. Une période difficile, pleine d'obstacles. En 93, j'ai eu un accident : je suis tombé de ma chaise roulante et me suis brisé les jambes. Deux ans après, j'ai traversé une grave dépression nerveuse. Ce sont des choses qui arrivent à tout le monde. Il y a eu aussi beaucoup d'embrouilles politiques dans la ville où nous habitons. Des choses très dures, qui m'ont beaucoup distrait... Et la panique m'a gagné. Cette impression que je ne pourrais plus jamais fonctionner en tant que musicien, que ça ne pèserait plus rien dans ma vie. Sûrement que je me mentais. Je me sens tellement mieux aujourd'hui, après avoir enregistré *Shleep*. Mille fois plus détendu, heureux qu'il y a deux

ans. Ne serait-ce que physiquement : je me sens plus solide et en bonne santé qu'auparavant. C'est aussi, j'en suis persuadé, grâce à la présence stimulante d'Alfie, à son implication grandissante dans mon travail. Ça, ça a complètement régénéré mon âme.

La musique n'avait jamais eu ce genre de pouvoir ?

Peut-être que si. Mais j'étais sans doute un peu plus inhibé. Surtout depuis les années 60, qui se sont achevées de manière si désastreuse... J'ai été tourné en ridicule, maltraité par les musiciens avec lesquels je travaillais jusqu'alors (*Soft Machine - ndlr*). Ils avaient dû estimer qu'en fin de compte, je n'étais pas un partenaire musical légitime. Ils étaient plus âgés que moi, j'ai pensé qu'ils avaient raison. J'ai mis du temps avant de retrouver la confiance. De toute façon, même lorsque je suis très satisfait de ce que j'ai fait, il m'a toujours suffi d'écouter un disque de Miles Davis et Gil Evans pour que ça me calme un peu... Des musiciens ont vaincu des sommets. Moi, où que j'aille, et même si ça a souvent été bien, ça n'a jamais été que des collines.

Comment êtes-vous sorti de cette période difficile ?

Phil Manzanera m'a généreusement proposé de m'ouvrir son studio, comme ça, pour expérimenter. Je me suis dit que si j'allais chez lui et que ça ne donnait rien de bon, ça ne serait pas dramatique. C'était l'invite d'un ami, pas une proposition commerciale. Il devenait urgent d'essayer, quitte à ce que ce soit loin d'être parfait. Finalement, avec l'aide d'autres personnes, ça a pu se concrétiser très vite. Le simple fait de travailler avec elles m'a arraché de ma dépression.

Est-ce l'album solo où vous avez le plus collaboré avec d'autres musiciens ?

C'est vrai que je ne l'ai pas fait tant que ça par le passé. Et pourtant, Dieu sait si on m'a plusieurs fois accusé d'être un collaborateur... Mais je ne suis pas Maurice Chevalier ! Plus sérieusement, j'ai toujours été surpris que les gens utilisent ce terme. Ça suppose une idée de compagnonnage facile, dont je n'ai absolument pas souvenir dans toutes les expériences de groupe que j'ai pu connaître. Parfois, j'ai envie d'atteindre une sorte de cristallisation miniature de ma musique et là, il me faut être seul ; parfois j'ai besoin d'ouvrir la fenêtre, d'amener de la compagnie. *Shleep* appartient à ce deuxième cas de figure. Pour moi, les choses vont toujours ainsi, par paire.

C'est pour ça, à ce propos, que les CD m'ont toujours posé beaucoup de problèmes. Qu'on ne puisse pas les retourner, ça m'est insupportable. Ces blocs d'une pièce, s'étirant à l'infini... Sur *Shleep*, j'ai abandonné au bout de 55 minutes. Il y avait encore de la marge. Mais je ne pouvais pas continuer indéfiniment, je ne suis pas Richard Wagner...


NÉ EN 1945

A qui veut sonder les profondeurs de l'imagination humaine, l'œuvre de Robert Ellidge offre un voyage de première classe. De ses premières frasques au sein du groupe Soft Machine jusqu'à sa carrière solo, jalonnée de chefs-d'œuvre inqualifiables (*Rock Bottom*, *Cuckooland*, *Shleep* ou le *Comicopera* de 2007), ce promeneur solitaire s'est refusé à choisir entre pop et jazz, raison pure et folie douce, regard critique et fantaisie surréaliste. Cloué dans un fauteuil roulant depuis un accident en 1973 mais en cavale depuis toujours, Wyatt est ce vieux sage à la voix d'enfant, égaré dans un monde dont il redessine sans cesse la beauté.

> Zoom

"JE SUIS UN COMPOSITEUR TRÈS LENT.
MAIS J'Ai UNE IDÉE TRÈS CLAIRE DE CE QUE JE VEUX FAIRE. LES MOTS, LES ACCORDS, LE SON : TOUT EST CONÇU DANS LE DÉTAIL"

Dans votre travail, il y a toujours eu un habile mélange de spontanéité et de maturation?

J'ai toujours été un compositeur très lent. Intérieurement, j'avais une idée très claire de ce que je voulais pour *Shleep*, une sorte de schéma directeur. Les mots, les accords, les rythmes, le son : tous les éléments de base étaient mis au point dans le détail. Je réfléchis aussi beaucoup à l'équilibre global entre les chansons, entre ce qui est improvisé et ce qui ne l'est pas. J'entends parfois des disques où chaque moment est vraiment bon. Mais le

voyage complet, lui, est difficile à digérer. J'essaie d'éviter l'indigestion à mes auditeurs. Maintenant, il est souvent très déprimant pour moi de réécouter ma propre musique. Je dois vraiment me battre pour ne pas être trop en colère contre moi-même.

Etes-vous un insatisfait chronique ?

J'entends parfois des artistes déclarer que c'est très sain de n'être jamais satisfait de ce qu'on fait. C'est ridicule. Comme si l'on disait "*Quand je mange, j'aime que ça ne me semble pas bon*"... Il est certain que je veux tout le temps le truc parfait. Mais rétrospectivement, je me rends compte que je fais des erreurs. A chaque fois que je m'engage dans un nouvel album, j'essaie de m'en souvenir et de les éviter. Et forcément, j'en fais de nouvelles, c'est pathétique ! Bon, il est toujours utile de se tromper. C'est une loi islamique, ça : chaque dessein doit compter une erreur, car seul Dieu a le droit d'être parfait. Bon... Je suis assez d'accord avec ça, si ce n'est que personne, en fait, ne foire autant que Dieu.

Y a-t-il des erreurs qui sont plus douloureuses que d'autres ?

Dans le passé, je n'ai pas toujours été capable de choisir les partenaires idéaux, je n'ai pas toujours su trouver le morceau qui leur correspondait. Le dialecte, l'accent ne leur convenaient pas. Maintenant que je ne suis plus dans un groupe, c'est plus facile et je fais davantage attention. Les chansons de *Shleep* ont été écrites sur une assez longue période et dans des humeurs très différentes : il y a deux ou trois morceaux composés dans un état extrêmement dépressif, et d'autres écrits quand j'étais ivre, joyeux. J'ai donc fait un choix de musiciens qui respectent cette variété. Dans un sens, je me suis senti plus courageux : j'ai pris le risque d'abandonner les morceaux aux musiciens, pour voir ce qui se passerait. J'ai eu beaucoup de chance avec Annie Whitehead, Evan Parker, Philip Catherine et Paul Weller... Ils ont tout de suite sauté dans les chansons sur lesquelles ils ont joué et du même coup, ils m'ont amené de nouvelles couleurs.

Et les vieux compagnons comme Brian Eno ou Phil Manzanera ?

Outre son jeu de guitare très spécifique, la plus grande contribution de Phil est sans doute d'avoir amené un ingénieur du son très intelligent, dont l'aide a été énorme. En termes de qualité sonore, je n'ai pas les mêmes valeurs que beaucoup de musiciens. Dans le passé, certains ingénieurs ont eu du mal à concevoir le son que je voulais : ils essayaient automatiquement de le corriger. Ils ont toujours cette tendance à vouloir tout lisser - en particulier dans le rock. Moi, j'aime que la musique soit un peu négligée, débraillée, sale, abîmée... Quant à Brian, c'est autre chose. Il a cette énergie étonnante, une façon de péter le feu. En studio, il est un peu comme un adolescent, il est fou-fou. Quand vous pensez à l'autorité qu'il a acquise au fil des années... Rien de tout ça ne transparaît dans sa personnalité, il ne joue pas les grosses pointures. Il aime travailler dur, s'y mettre à fond. Un morceau comme *Heaps of Sheeps* est au moins autant le sien que le mien.

Selon Eno, la principale matière d'une musique n'est plus le développement harmonique, les accords, les rythmes, mais la texture. Qu'en pensez-vous ?

J'ai bien du mal à définir ce qui est essentiel en toute chose - en musique comme ailleurs. Disons que dans la musique d'avant-garde conceptuelle - post-Stockhausen - comme dans l'univers des remixes, de la dance-music et du dub, la texture est effectivement fondamentale. Mais dans mon cas, j'ai gardé une vision rigoureusement traditionnelle de la musique. Sous l'animal étrange que peut devenir un morceau, j'ai besoin de sentir un squelette, des os, des muscles, des tissus - tout ce qui le rendra organique. Ça déroute ceux qui considèrent qu'en musique, deux écoles s'opposent: l'une qui adopte une démarche radicalement neuve, et une autre qui emprunte les chemins déjà balisés. Parmi mes amis musiciens, il y aura Evan Parker, qui va développer des improvisations totales, sans structures. Et à côté de lui, il y aura Paul Weller, qui travaille quotidiennement dans un langage musical que je qualifierais d'"anglais à guitares". Pourquoi faire un choix entre les deux ? Ce qu'il y a de plus excitant, c'est précisément la rencontre entre ces extrêmes, entre l'inconnu et le familier - et toute l'électricité que cela provoque.

Dans votre musique, le familier et l'inconnu se côtoient-ils en permanence ?

Franchement, au fond de moi, je pense être très traditionnel. Les musiciens craignent souvent d'être trop conventionnels. Mais je pense que la stérilité existe aussi dans la recherche obsessionnelle de la nouveauté. J'ai souvent l'impression d'entendre la quintessence de musique lorsque j'écoute du folk, des musiques populaires, voire des musiques "fonctionnelles" - comme les appels à la prière des muezzins, par exemple. Je suppose que la dance-music, à sa façon, est un exemple de musique fonctionnelle. Mais

ma sensibilité me mène vers des formes de musiques plus artisanales. Comprenez-moi,: je serai toujours très reconnaissant à l'égard des grands aventuriers, des grands explorateurs de la musique, de Cecil Taylor à Pierre Boulez. Mais si j'avais à choisir les musiciens selon moi essentiels, ce serait davantage Bob Marley, Bob Dylan, les chanteurs de blues, le flamenco... C'est d'abord à eux que je suis fidèle, loyal avant tout. Ensuite, partant de là, j'ai essayé de rendre ma vie intéressante en accomplissant de petits voyages avec d'autres musiciens.

Avez-vous le sentiment d'être le maillon d'une histoire musicale ?

Je ne suis pas un chanteur de blues ni de flamenco, c'est évident. En revanche, je viens de cette grande scène pop anglaise. La pop-song est toujours mon principal outil. Cela dit, pour que la musique devienne vivante, il faut que je sente ce côté folk-song. Même si c'est souterrain. J'aime à penser qu'il existe un langage populaire passant à travers les âges, qui existerait au-delà des formes musicales plus sophistiquées qu'a développées chaque culture dans chaque pays. Si j'étais capable de visiter l'ancienne Egypte, je suis sûr que je prendrais du plaisir à écouter les flûtes et les harpes de ces filles que l'on voit sur certaines images.

Avez-vous toujours été intéressé, attiré par les musiques traditionnelles ?

A l'origine, j'étais davantage séduit par ce qu'on pourrait appeler la musique d'avant-garde. Et puis j'ai rencontré Alfie, qui a toujours aimé la chanson, notamment traditionnelle. Quand nous avons habité en Espagne, elle s'est beaucoup intéressée au flamenco, nous avons cherché et fréquenté beaucoup de lieux où ce genre de musique se produisait. Pour ma part, je pense que mon principal stimulus reste la musique noire américaine des années 50 - et tout ce qui en découle. Le jazz est toujours pour moi le plus magique des mondes musicaux. Parce qu'il a été une rampe de lancement pour l'improvisation, mais aussi - on a tendance à l'oublier - parce que les musiciens de jazz ont toujours su écrire de magnifiques chansons. J'ai essayé de prendre dans le jazz toutes ces protéines de bonnes harmonies, de bonnes lignes mélodiques, de bons rythmes : des éléments plus universels que toutes ces choses stylistiques sur lesquelles la plupart des gens préfèrent s'arrêter.

"LA POLITIQUE VOUS SUIT PARTOUT
ELLE VOUS RATTRAPE DANS VOTRE VIE PRIVÉE. IL N'Y A QU'A VOIR COMMENT LES COMPAGNIES PRIVÉES ESSAIENT DE PRENDRE LE CONTRÔLE DE CHAQUE PARCELLE DE NOS EXISTENCES".

Sur plus de trente ans de pratique musicale, pensez-vous avoir tiré une ou plusieurs théories ?

Jamais, en tout cas, au moment même où je travaille. Là, je suis complètement instinctif. Peut-être étais-je plus dans la théorie quand j'étais jeune : j'essayais de comprendre comment les différents types de musique fonctionnaient, pour parfaire mes connaissances et ma propre technique. Mais au fond, c'était comme à l'école : l'objectif, c'était d'atteindre un stade où je saurais faire les choses automatiquement. S'il m'arrive de développer des théories, c'est rétrospectivement, et c'est à mon sens un travail intellectuel un peu complaisant... Les théories ne sont que des gaz. La pratique instinctive de la musique, voilà la figure de proue de mon travail, c'est elle qui me fait aller de l'avant. J'ai besoin des lumières qu'elle m'apporte, de ses jaillissements, de ses feux d'artifice. Ma conscience, elle, observe ça de loin, sur sa vieille bicyclette : elle essaie de voir où ça part, où ça retombe, mais elle a du mal à suivre.

En tant que musicien, prenez-vous beaucoup de risques ?

Il y a bien des moments où j'éprouve l'équivalent musical de ces virées en voiture que font les gamins qui n'ont pas le permis : ils ne savent pas conduire, mais ils piquent une bagnole, roulent à fond la caisse jusqu'à ce qu'ils se plantent. J'ai passé les vingt premières années de ma vie professionnelle à faire ce genre de *joyriding*. Je vois ça comme un apprentissage. Mais je ne suis pas masochiste. Je me sens contusionné par tous ces accidents... Je sais ce qui se passe lorsqu'on traverse la rue sans regarder ou lorsqu'on tombe très haut d'une fenêtre. C'était intéressant, ça, mais... Inutile de le refaire.

LA CORRUPTION DES MAISONS DE DISQUES
A ÉTÉ POUR MOI L'HORREUR ABSOLUE PENDANT VINGT ANS. C'ÉTAIT BIEN PLUS PARALYSANT QUE LA PARAPLÉGIE ELLE-MÊME. C'EST LA CHOSE LA PLUS... INVALIDANTE QUE J'AIE CONNUE."

Cela signifierait-il que vous ayez atteint une sorte de sagesse ?

C'est un mot de luxe, comme "communisme" ou "chrétienté", non ? Cela dit, lorsque vous êtes plus âgé, vous savez quoi faire de vos idées. Quand vous êtes jeune, vous n'avez pas forcément une idée très claire de ce que vous voulez. Alors vous bouillonnez, vous pleurez, criez, tendez le poing, courez, sautez... Sans aucune motivation rationnelle. Aujourd'hui, je sais ce que je veux. Je n'ai pas pour ambition d'approcher une sagesse que personne n'aurait jamais atteinte - ce genre de croisade. Plus modestement, j'essaie de trouver ce qui est bon, pour moi, de faire. Je ne cherche pas à tout prix à rester le même ni à être différent. Vous ne pouvez pas décider d'être original. D'autant que pour ma part, je me sentirais plutôt conventionnel. Quand il m'arrive d'entendre un de mes morceaux à la radio, ça me gêne à en mourir. Ça ne sonne jamais comme un "vrai" disque. C'est le chaos : on dirait que la batterie et la basse roulent dans toute la pièce, ma voix sonne comme quelqu'un qu'on étrangle ou qui se noie. Je suis démasqué : je ne peux pas faire de vrais disques, comme les vraies gens. Je ne refuse pas de faire joli. Simplement, je ne sais pas comment faire... Quand je suis seul à la maison, que je suis un peu ivre et livré à moi-même, j'écoute des musiques que certains trouveraient insupportablement mielleuses. Mais moi, avec ces jolies petites chansons, je vais au plus profond de mon âme. Astrud Gilberto, Dionne Warwick, les arrangements de Burt Bacharach... Pas les plus tranchantes des musiques, c'est sûr.

Quelle importance accordez-vous aux mots et à leur sens ?

Sur les deux chansons qu'il a mixées, Paul Weller était très inquiet que la signification des mots se perde. C'est lui qui m'a incité à mieux protéger ma voix, à ne pas la laisser se perdre dans l'environnement. Alfie, qui a notamment écrit les textes et arrangé les parties vocales *d'Alien* et *Heaps of Sheeps*, trouvait aussi que j'étais un peu paresseux sur l'articulation, que je devais me concentrer davantage sur mon travail de chanteur. J'ai sans doute besoin de ces injonctions : mon chant est meilleur là où on m'a poussé. Mais je ne pense pas tant que ça aux paroles en termes de sens. J'estime qu'elles doivent en quelque sorte être au service de la musique. Mes textes préférés sont ceux qu'on peut déjà chanter rien qu'en les disant. Quand j'écris, je ne sais pas vraiment ce qui se passe, l'important est que ce soit approprié à la musique. Je ne planifie rien, je vais peut-être parler du Nicaragua ou de mon voisin. Ça devrait être la partie la plus consciente, la plus rationnelle de mon travail : c'est au contraire la plus abstraite... Je me suis posé la question une fois : "Ce que tu dis dans tes chansons, le dirais-tu dans ta vie, au quotidien ?"

Quelle est aujourd'hui votre relation avec l'industrie musicale ?

Ça a été l'horreur pendant vingt ans. Un vrai désastre. Heureusement, j'ai reçu l'aide de quelques personnes honorables comme Geoff Travis, de Rough Trade, ou de mon nouveau label, Rykodisc. Mais la corruption profonde, systématique, dont a pu faire preuve dans le passé le milieu du disque a été pour moi plus paralysante que la paraplégie elle-même. C'est la chose la plus... invalidante que j'aie connue. Combien d'entre nous n'ont pas fait le dixième de ce qu'ils auraient pu accomplir à cause du manque d'intégrité de l'industrie ? Il y a des exceptions, bien sûr, dans cet univers-là. Mais je trouve justement scandaleux qu'ils soient réduits au rang d'exceptions.

Aujourd'hui, vous sentez-vous isolé, loin de tout ça ?

Vous savez, la plupart du temps, je ne suis tout simplement pas un musicien. Nous vivons, Alfie et moi, avec nos proches autour de nous... Nous avons des amis très gentils, là où nous habitons. Et puis il y a les oiseaux au-dehors, le passage des migrateurs. Mes jumelles sont là, toujours à portée de main. Je me sentais beaucoup plus seul il y a trente ans. Un étranger dans un pays étrange - le pays des musiciens -, voilà ce que j'étais. J'ai été très agréablement surpris lorsque j'ai commencé à rencontrer des musiciens comme Fred Frith, John Greaves ou Peter Blegvad, avec lesquels j'avais beaucoup de points communs. Peut-être que si j'avais été plus chanceux, si je les avais rencontrés plus tôt, nous aurions formé ensemble un groupe très harmonieux... Ce qui est sûr, aujourd'hui, c'est qu'il y a beaucoup de musiciens qui participent plus régulièrement que moi au monde dans lequel ils travaillent. Moi, je ne fais que le visiter, lorsque je sors de ma cachette - si

tant est que je me cache. Dans *Shleep*, la dimension politique est bien moindre que par le passé. Je me sens plus fragile depuis ma dépression nerveuse. Là où des militants s'enflammeront, moi j'aurai tendance à être plutôt déprimé. Je suis de plus en plus profondément... meurtri par l'esprit, l'attitude des conservateurs. J'aimerais rendre le monde un peu plus paisible, être insouciant, regarder des comédies à la télévision. Mais la politique vous suit partout où vous allez, elle vous rattrape dans votre vie privée. Il n'y a qu'à voir comment les compagnies privées essaient de prendre le contrôle de chaque parcelle de nos existences. Vous voyez ce fauteuil roulant ? La Sécurité sociale me l'a fourni il y a deux mois et il est déjà tout déglingué. Tout est fait pour nous pousser dans les bras du privé. Alors je pourrais me contenter d'être assis chez moi, à penser aux petites choses de nos vies. Mais il suffira que je regarde la télé et que je tombe sur CNN pour que ça anéantisse tout. Cette vision cauchemardesque des informations... Ça me rend malade exactement comme il y a vingt ans. Mais comme je me sens un peu plus fragile, je suis aussi un peu plus poltron. J'en ai assez de perdre des amis uniquement parce que j'aurai défendu devant eux la cause palestinienne.

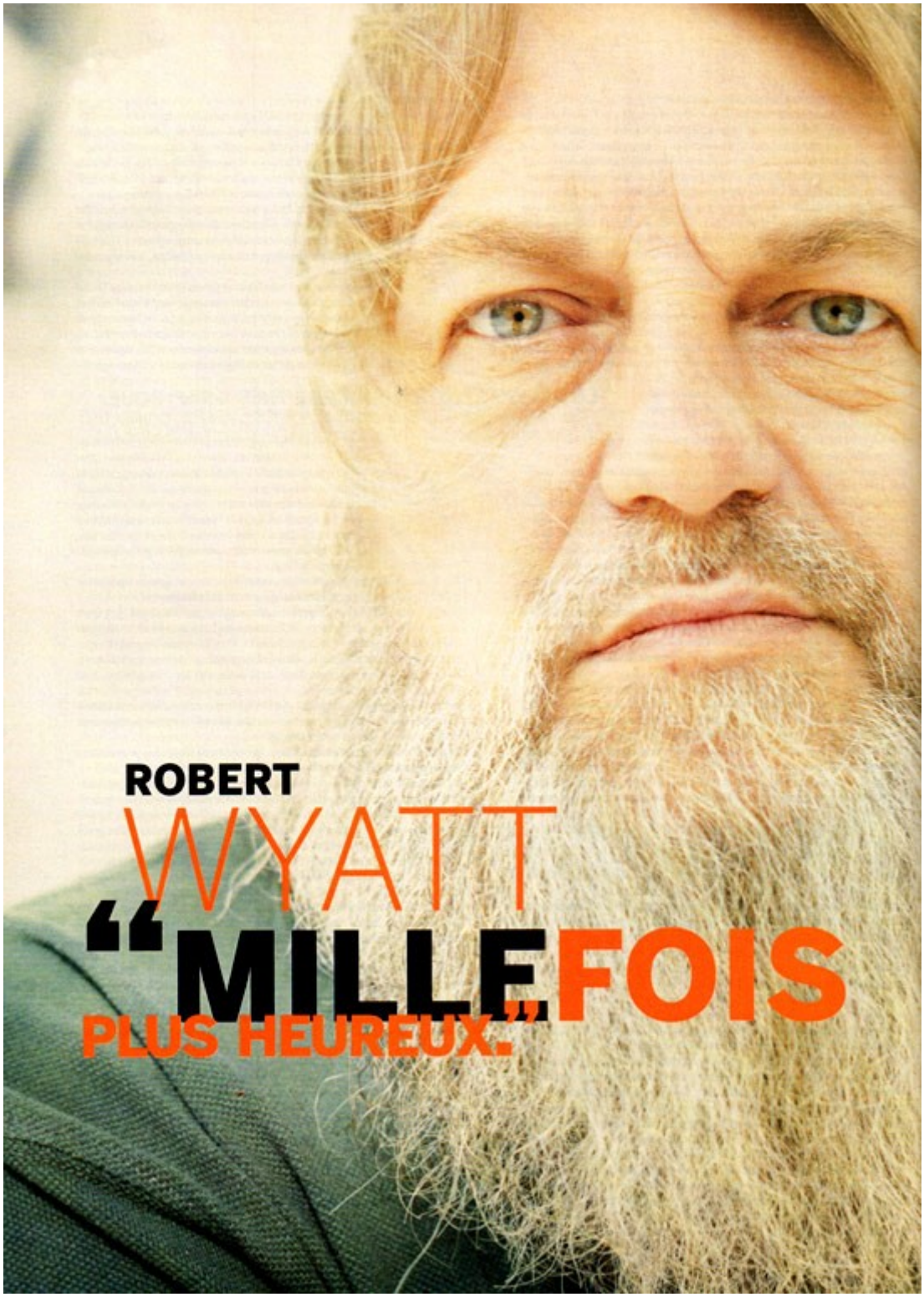


Photo : Renaud Monfourny

Vous renvoie-t-on souvent à Rock Bottom, en sous-entendant que vous n'avez jamais fait mieux depuis ?

J'ai entendu dire que je n'avais jamais été aussi bon musicien que lorsque j'étais batteur dans Soft Machine. Et que depuis, bon, c'était pas mal pour un paraplégique, sans plus... Pour d'autres, c'est dans les années 70, les années Virgin, que j'aurais trouvé la bonne formule. Dans mon esprit, mon parcours est celui d'un
train s'arrêtant dans différentes gares. Certains estiment que telle ou telle gare aurait dû être le terminus de ma destination. Mais le train, c'est moi ! Et les trains ne restent pas comme ça dans les gares. Par contre, ils laissent des gens en route et ils en prennent d'autres vers une autre destination... Si certains aiment tout particulièrement un seul de mes disques, ça me rendra heureux.

Entre votre musique et votre personnalité, existe-t-il des liens évidents ?

Je ne suis déjà pas sûr de savoir ce qu'est une personnalité, alors je n'essaie pas de projeter la mienne dans mes chansons. Je me sens un peu caméléon. Il y a bien chez moi quelque chose de constant. Mais ça se mélange en permanence avec ce qui se passe dans l'environnement, ça se laisse influencer, imprimer, c'est chimique. Je n'ai pas l'impression d'avoir fixé une identité. Certaines de mes actions passées semblent tellement loin de celui que je suis aujourd'hui. Bon, je suppose que j'ai tendance à m'écouter un peu, mais pas de cette manière.

Et musicalement, vous ne pensez pas avoir fixé une identité ?

Si j'en ai une, c'est de manière un peu ridicule, imaginaire, voire fantasmée. Par exemple, quand j'essaie de jouer de ma petite trompette sur *Was a Friend*, je pense que je suis Don Cherry. Quand je regarde dans le miroir, je vois bien qu'il n'est pas là. Mais pendant que je joue, aucun doute... Je suis toujours heureux quand je peux ainsi lever l'ancre. Me perdre, dans un sens. Le monde des sons est comme un océan, on peut y nager, au milieu des textures, des sentiments, des chansons... Pendant un moment, je vais peut-être pouvoir nager dans les mêmes eaux que Don, là où lui-même allait - même si ce n'est pas aussi bien que lui, même si moi je n'ai pas pied.

Avez-vous déjà songé à ne plus jouer de la musique que chez vous, pour le plaisir ?

Si je n'avais pas le besoin matériel de travailler, je serais probablement une espèce d'amateur de musique un peu aristo, un gentleman qui jouerait ses chansons à la maison. Certains des enregistrements qui me ravissent le plus ne pourraient pas faire l'objet d'une diffusion. Si vous me demandez quel est le travail qui m'a le plus comblé ces dernières années, je vous répondrai sans hésiter : une petite cassette où je chante Happy Birthday pour ma belle-fille. Une chanson écrite rien que pour elle, comme une lettre. C'est parfois quand vous travaillez ainsi, pour une seule personne, un ami, que vous vous découvrez une écriture entièrement libre, relâchée. Peut-être que nos meilleures réalisations naissent ainsi, dans des situations de la plus totale intimité. Il y a une infinité de choses que l'on peut partager avec d'autres personnes, et qui suffisent largement à faire une vie. Je suppose qu'au fond, c'est ça, la grande idée.

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Robert Wyatt - Rencontre avec un génie humble et secret - Bon pour les oreilles- 28 octobre 2007



Il y a des rencontres qui vous transportent. Robert Wyatt est de celles-ci. Les yeux emplis d'une douceur inouïe, il disserte avec le charme du conteur, passant comme naturellement de la musique à la politique.

A l'occasion de la sortie de *Comicopera* (Domino/ Musikvertrieb) découvrez une interview avec un artiste unique, dont le génie musical et la voix fragile et aérienne ne connaissent pas d'égal.



Comicopera évoque la perte et la guerre. Peut-on vraiment parler d'opéra comique?

On peut bien sûr y voir un opéra tragique. Mais comme je ne suis pas quelqu'un de tragique ou de pessimiste, j'ai préféré l'intituler *Comicopera*.

Pourquoi avoir choisi de diviser l'album en trois parties?

A la fin de l'enregistrement, *Comicopera* durait une heure, ce qui me semblait plutôt long. La solution idéale était donc de diviser cet album en différentes parties, d'une vingtaine de minutes chacune, à la manière d'une face de vinyle.

Chaque partie a pourtant un titre spécifique, ce qui suggère une certaine cohérence...

Contrairement à mes précédents albums, différentes atmosphères se dégagent des chansons, tant dans leurs thématiques qu'au niveau des musiciens et des compositeurs qui y ont participé. On peut voir cela comme une pièce de théâtre musicale, avec un fil conducteur narratif, même s'il ne s'agit pas vraiment d'une histoire suivie. De plus, certaines chansons semblaient aller ensemble, du fait de leurs préoccupations. La première partie évoque ainsi la perte et l'intimité, la deuxième la vie en Angleterre à observer le monde autour de soi, tandis que la dernière a quelque chose d'un voyage féerique, que l'on peut aussi bien rattacher à une certaine forme de folie qu'à un ailleurs, déconnecté de la réalité.

> Plus je vieillis et plus les albums que j'écoute vieillissent. Ce qui explique le son de *Comicopera*.

Chaque partie peut donc s'écouter indépendamment des deux autres, comme s'il s'agissait de trois albums distincts?

Oui, d'ailleurs les changements d'une séquence à une autre sont plutôt abrupts. La seconde partie se termine par un bombardement (la chanson *Out of the Blue*) et la troisième débute avec la réaction de celui qui reçoit cette bombe (*Del Mondo*). Cela implique deux points de vue, mais également deux ambiances musicales très différentes.

Malgré ces différentes parties, l'album trouve sa cohérence et sonne comme un croisement réussi entre pop et jazz. Etait-ce un idéal que vous vouliez atteindre?

Dans un sens oui, mais ce son est également lié aux musiciens qui m'accompagnent. Sur mes deux derniers albums, j'ai trouvé un groupe avec lequel je pouvais travailler. Surtout, j'ai pris conscience de ce qu'il pouvait apporter à ma musique. D'habitude, je travaille en solo, puis ajoute des musiciens au moment d'enregistrer. Cette fois-ci, j'ai opté pour un fonctionnement en groupe. Bien sûr, j'aurais pu continuer à créer les différentes parties musicales avec des synthés, mais j'avais envie d'intégrer le caractère des personnes présentes dans ma musique.

Par moments, les atmosphères de _Comicopera_ évoquent le jazz des années 50. Est-ce que cette période vous a influencé?

En fait, plus je vieillis et plus les albums que j'écoute vieillissent *(rires)*. Ces dernières années, j'ai écouté beaucoup de disques des années 50, ce qui explique le son de *Comicopera*. Aujourd'hui, je me plonge dans les vinyles des années 30.

Est-ce que ça veut dire que votre prochain album sonnera comme du jazz des années 30?

C'est une très bonne idée! Peut-être que ma trompette aura plus de vibrato… En ce moment, j'écoute de très vieux enregistrements de jazz, notamment Mutt Carey, un trompettiste des années 20. Il faisait partie du mouvement New Orleans et a enregistré ses disques avant Louis Armstrong et l'apparition des premiers solistes. Son style est très beau, peu syncopé, presque archaïque *(ndlr: il fredonne quelques mesures)*. J'adore ça. Donc si vous m'entendez jouer de cette manière, vous pourrez dire: "J'avais raison. Le voilà de retour dans les années 20." *(rires)*

> “J'ai trouvé dans la musique de Johnny Cash une possibilité de changer ma voix, de chanter de manière plus grave. Ce qui correspond mieux à mon âge, puisque je ne suis plus un enfant, ni même un jeune homme.

A côté de ses sonorités jazz, une chanson comme *Beautiful Peace* ressemble à une ballade country, proche de celles de Johnny Cash. Qu'est-ce qui vous a amené à explorer ce registre, plutôt inhabituel pour vous?

Durant l'enregistrement de *Comicopera*, j'ai beaucoup écouté les sessions réunissant Johnny Cash et Bob Dylan. Ça m'a permis de comprendre ce genre de musique et m'a donné l'envie de m'y essayer. De plus, j'y ai trouvé la possibilité de changer ma voix, de chanter de manière plus grave. Ce qui correspond mieux à mon âge, puisque je ne suis plus un enfant, ni même un jeune homme.

Cette chanson fait écho au titre *Beautiful War*, présent dans la même partie. Quel est le sens de ce couple?

A l'origine, les deux chansons sont nées d'une même idée musicale de Brian Eno. Ensuite, leurs thématiques se répondent. *Beautiful Peace* est une manière de se rappeler que même si nous ne sommes pas toujours heureux, nous avons la chance de vivre dans des pays en paix. Quant à *Beautiful War*, elle fait référence à une réalité qu'admettent rarement les militaires ou les politiciens liés à l'armée: ils aiment l'esthétique de la guerre, qu'il s'agisse des uniformes ou des machines utilisées. De la même manière, on se laisse prendre par l'euphorie de piloter un avion, même si celui-ci sert à lâcher des bombes.

Comme dans la dernière scène de *Dr Folamour* de Stanley Kubrick, où un officier chevauche la bombe lâchée par un avion, à la manière d'un cow-boy en plein rodéo?

Exactement. Cependant, je peux comprendre d'une certaine manière la fierté qui envahit les soldats. Là où je vis, dans le Lincolnshire, certains des habitants se sont battus durant la Seconde Guerre Mondiale et en retirent une fierté innocente. Néanmoins, je me demande si les soldats anglais qui se battent en Irak pourront connaître un sentiment similaire, puisqu'ils ne luttent pas contre une armée qui les a attaqués.



Pourquoi avoir choisi de reprendre *Hasta Siempre, Comandante*, chanson consacrée à Che Guevara, en fin d'album?

La troisième partie de l'album est majoritairement consacrée aux alternatives possibles face à une réalité inacceptable. Che Guevara en est une, au même titre que Garcia Lorca, dont je reprends un texte dans *Cancion de Julieta*. Mais ces alternatives se traduisent également dans l'art, comme dans le mouvement surréaliste, par exemple. Ou encore dans l'improvisation, qui est une autre forme de libération, comme le free-jazz. Derrière la musique, il y a une confiance dans la spontanéité du moment. Pour ma part, j'ai le luxe de pouvoir être un pacifiste, mais je conserve toujours une admiration pour ceux qui se battent pour améliorer les choses. Et si j'ai choisi de terminer l'album avec cette chanson, c'est pour montrer que je ne suis pas pessimiste.

C'est pour cette raison que vous avez opté pour une instrumentation jazz très cubaine, qui dégage un certain espoir?

En fait, je suis accompagné par des musiciens italiens sur ce titre. J'ai beaucoup apprécié leur façon d'interpréter cette chanson. Ils viennent du jazz, mais jouent avec un respect de la version originale écrite par Calos Puebla. Ils ont su trouver l'équilibre entre les éléments folk et jazz, ajoutant une sorte de twist harmonique qui correspond parfaitement à la manière dont je voulais chanter. De plus, ces sonorités reflètent la partie du monde où je trouve de l'espoir aujourd'hui: l'Amérique Latine.

> A l'origine, le rock portait en lui une idée de liberté. Mais aujourd'hui, on l'utilise pour torturer des prisonniers à Guantanamo. C'est assez flexible comme idée de liberté...



.

Quel genre d'espoir y trouvez-vous?

On assiste à une forme de renaissance politique de l'Amérique Latine, liée à un espoir d'autonomie et de démocratie. Au Chili, la présidente Michelle Bachelet a connu la torture sous la dictature de Pinochet. En Bolivie, Evo Morales est le premier président d'origine amérindienne. Et même si Cuba vit dans une forme d'état de siège depuis la révolution, il est l'exemple d'un pays qui parvient à survivre en totale autonomie ou presque, ce qui donne une inspiration à d'autres pays d'Amérique Latine.

Vous n'avez jamais caché votre attirance pour le communisme, tant dans votre musique que dans votre engagement. Est-ce que vous y croyez toujours aujourd'hui?

C'est la dernière chose qui me reste. Par exemple, je ne crois plus dans le rock'n'roll. A l'origine, il portait en lui une idée de liberté. Mais aujourd'hui, on l'utilise pour torturer des prisonniers à Guantanamo. C'est assez flexible comme définition de la liberté *(rires)*. Plus sérieusement, le communisme connaît un paradoxe similaire à celui qu'a rencontré le Vatican. Au moment où il a perdu son pouvoir politique, il est devenu une très grande force morale. Ou plutôt immorale, selon moi. Je pense que les idées socialistes peuvent survivre au monde communiste. L'idée que chacun puisse participer de manière égale à la richesse de la planète, reste définitivement la meilleure idée du monde.

Dans une interview accordée à *L'Hebdo* en 1991, vous racontiez écrire de nombreuses lettres aux journaux, sans jamais être publié. Le faites-vous encore?

Parfois. Mais ce n'est plus une habitude. Cependant, j'ai eu la surprise de voir une de mes lettres publiées dans *The New Scientist*. Incroyable! Au final, cela m'importe peu d'être publié ou non, il s'agit juste d'indiquer mon désaccord. Surtout quand on sait que les lecteurs plus conservateurs ne se gênent pas pour écrire aux médias au moindre signe de relâchement moral.

> **Les grandes compagnies discographiques sont comme d'énormes icebergs flottant dans les eaux bouillantes du monde moderne.**

Comicopera est votre premier album pour le label anglais Domino. Qu'est-ce qui a motivé votre choix?

Durant toute ma carrière, j'ai été fidèle au label Rykodisc. Mais en 2006, il a été racheté par Warner. Et comme vous le savez, ce genre de grandes compagnies sont aujourd'hui désespérées. Comme d'énormes icebergs flottant dans les eaux bouillantes du monde moderne *(rires)*. Je n'ai aucune confiance dans ces compagnies, où personne n'est réellement intéressé par la musique. J'y étais par le passé et je ne veux pas retourner dans ce marais infesté de crocodiles. Par chance, un ancien de Rykodisc a rejoint le Domino et m'a proposé de travailler avec eux. Au début, cela m'a paru étrange. Pourquoi s'intéressaient-ils à moi, alors qu'ils sortent de jeunes groupes à succès comme Franz Ferdinand ou Arctic Monkeys? Puis j'ai compris que leur catalogue était bien plus vaste et que ces succès étaient arrivés par accident. Surtout, Domino allie efficacité et passion musicale.

Vous avez chanté avec Björk et de nombreux musiciens actuels vous citent comme influence. Quel effet cela vous fait-il d'être une sorte de grand-père musical?

Techniquement, je suis un grand-père. J'ai quatre petits-enfants. Donc je l'accepte *(rires)*. Plus sérieusement, je ne vois pas les choses ainsi. Le passé m'a été très utile, comme source d'inspiration. Quant à moi, je ne suis qu'un musicien qui essaye de faire de bons albums et qui rencontre les mêmes difficultés que tous les autres. Je ne me sens ni plus haut ni plus en sécurité. Quant Björk m'a contacté pour *Medúlla*, j'ai été très étonné. Qu'est-ce que cette belle et talentueuse jeune femme faisait chez moi? Aujourd'hui encore, je ne comprends pas cet intérêt, mais j'en suis très reconnaissant.



Robert Wyatt
Comicopera
Domino/Musikvertrieb

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Planète Wyatt - Libération - N ° 8217 - 8 octobre 2007


culture
Planète Wyatt
Le musicien paraplégique, batteur du mythique Soft Machine, sort «Comicopera», un album au-delà des genres qui stigmatise le fracas du troisième millénaire.
A

PLANETE WYATT

Le musicien paraplégique, batteur du mythique Soft Machine, sort «Comicopera», un album au-delà des genres qui stigmatise le fracas du troisième millénaire.

Robert Wyatt
CD : «Comicopera» (Domino/Pias).

Aujourd'hui sort *Comicopera*, le disque d'un communiste tardif en fauteuil roulant, façonné avec des musiciens de jazz et de pop (Jan Garbarek, Brian Eno, Phil Manzanera, Paul Weller), signé avec fierté sur un label rock (Domino) et sonnant comme si un extra-terrestre avait décidé d'entreprendre un voyage sonore dans le tiers-monde.

Règles du marché. Robert Wyatt compose une musique livrée à elle-même, n'appartenant plus à aucun genre défini. «*Je considère que je fais de la pop musique. J'y suis très attaché*», dit-il. Il caresse sa lèvre inférieure, sourit malicieusement, tricote un peu sa barbe. Il la tient depuis longtemps, cette réponse toute fière en forme de défense d'un art pop'. Pop' pour abréger populaire, comme on le disait de la Chine de Mao. Fondateur en 1966 du groupe anglais Soft Machine, Robert Wyatt, 62 ans, échappe aux règles du marché. Les choses seraient pire encore si on les rangeait, lui et sa musique, dans la catégorie des élites, des avant-gardes, ou des artistes maudits. Lui ne voit le maudit nulle part, surtout pas dans sa chute d'une fenêtre lors d'une soirée arrosée (et/ou acidulée, comme le voudrait une insistante rumeur) de 1973, qui le cloua pour la vie dans un fauteuil roulant, dans une chambre d'hôpital dont il ressortira en 1974 avec *Rock Bottom*, son chef-d'œuvre. «*Rock Bottom n'était pas un chant douloureux composé par quelqu'un apprenant qu'il ne pourrait plus marcher, mais l'album d'un homme amoureux*», commente-t-il rétrospectivement. Les jambes s'en sont allées - il était batteur, il apprendra à composer au piano -, l'amoureuse est restée : Alfie. La blonde Alfie, Alfreda Benge, qui signe aussi certains textes et toutes les pochettes, est là encore ce matin, autour de la table, dans la cour jardinée d'un hôtel parisien de la rue du Bac, «*ce quartier où j'avais été hébergé petit, l'été, en correspondant d'un écolier français. J'arpentais les rues sans savoir que, des années plus tard, j'allais me mettre à rêver des cafés existentialistes, des caves jazz*».

Pour apprécier Robert Wyatt, il faut prendre la musique comme l'art modeste par excellence. Ainsi ce titre, *Comicopera*, sonnant comme un oxymore : l'ambition d'un opéra, «*d'un travail immense*» et le dérisoire de la chose, car «*le musicien est comique par essence*». Wyatt a été adoubé par les pataphysiciens, ce sont des choses qui marquent. «*Un titre, ça vous vient tard. Une fois le travail fini. Quelle étiquette donner à tout ce bruit ? Des mots de quelle couleur ? Comment ranger ces chansons écrites seul ou alors dans la joie d'une collaboration ?*»

Ballade languide. Cet opéra blague a été divisé en trois parties. La première s'intitule *Lost in Noise*. Elle présente Wyatt sous son jour le plus sentimental : une ballade languide comme *Just as You Are*, en duo avec Monica Vasconcelos, sonne comme un Dylan enfin dépourvu de sarcasmes. Les voix tanguent : laissez aller, c'est une valse. On sait bien que pour un homme pareil, inquiet, doux (qui, dans l'encoignure de la porte, fait des petits signes de la main et a gardé les traits d'expression d'un enfant de 8 ans), chaque chanson finie doit être vécue comme une bonne nouvelle. Ou un signe d'espoir.
Les disques de Wyatt s'écoutent davantage seul, parce qu'ils ne s'adressent qu'à une personne à la fois et que le message qu'ils délivrent finit toujours par révéler une inquiétude. Les disques de Wyatt ont la pureté et l'obstination de l'innocence.



> Zoom

Ainsi va la seconde partie, *The Here and the Now*, qui ressemble de loin à un journal. Les morceaux, cassés, murmurés, métissés (*On the Town Square* sonne littéralement caribéen, «*car là se situe le Londres [qu'il] aime*»), tiennent le bulletin poétique d'un été de feu, celui de 2006 : «*Alfie et moi ne quittions plus l'écran de télévision, regardant impuissants l'exode des réfugiés chiites du Liban, sur des routes exposées aux bombes, les gens sous les décombres à Caana. Yaron Stavi, mon contrebassiste originaire d'Israël, rentrait dans une colère noire contre son pays. Les morceaux naissaient tout seuls de nos conversations lorsque nous travaillions, le matin*.» Deux titres, parmi eux, sont d'un paradoxe inouï, écrits chaque fois avec Brian Eno : *A Beautiful Peace* et *A Beautiful War*. «*Dans le premier, je décris un monde inamical, sans repos : notre paix ! Dans le second, j'imagine la journée réussie d'un bombardier !*» En six titres, Robert Wyatt transforme la guerre en une chose abstraite. Ce qui est beaucoup plus inquiétant qu'une simple dénonciation.

Utopies. Mais le sursaut définitif de cet album, c'est son acte III : *Away With the Fairies*, fugue chantée en tout sauf en anglais, composée de morceaux parfois disponibles depuis des années, «*tous réenregistrés, pour tenir désormais dans une unité*» : le funèbre, abyssal et sublime *Del Mondo*, écrit par les italiens de CSI, tombeau glacial murmuré dans un souffle. Et puis, enchaînée, sa reprise sur sept minutes du poème de Federico García Lorca, *Cancion de Julieta*. Et le coup de grâce : le terminal *Hasta Siempre Commandante*, trente ans après *Song for Che*, emportant cet album loin dans l'anachronisme, comme si ces trois actes refermaient une époque, un monde désormais achevé, celui des utopies.
Wyatt ralentit le souffle. Assis quand tous les autres musiciens s'agitent, il entend passer le jazz, les fanfares tropicales, la pop, le psychédélisme, tout remonte par souvenirs. Il n'a plus qu'à rechanter les bribes de ce qu'il a vécu ou vu. Sa voix ressort cela en faisant sonner les mélodies comme une langue étrangère : «*Je ne sais pas d'où elle me vient, cette voix aérienne, parfois j'ai peur qu'elle ne s'éteigne, je perds une demi-octave par album.*»
Quand il veut lui donner une prolongation, il souffle du bout des lèvres dans une trompette, ou passe ses mains sur une touche d'orgue, quoi que ce soit d'assez étrange et doux pour s'accorder à son timbre. Ou il fait rentrer des invités. Qu'importe, du moment que, l'espace de trois ou quatre minutes, il dialogue avec l'ange : *cosmic opera*.

Philippe Azouri

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

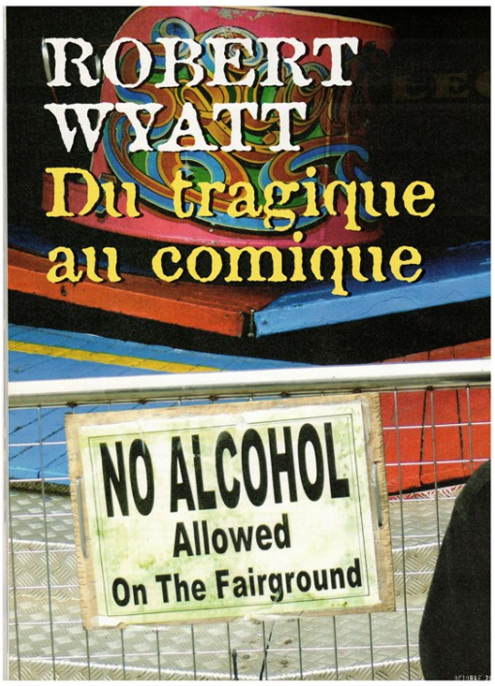
Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Robert Wyatt - Du tragique au comique - Xroads - octobre 2007



Parfois, rien ne sert de tourner autour du pot : le nouvel album de Robert Wyatt, *Comic Opera*, est un chef d'œuvre. Franchement, il faudrait presque inventer une sixième étoile pour chroniquer un disque pareil. Mélange subtil de pop, d'electro, de jazz et de musiques du monde, porté par la voix fragile de cet immense musicien et interprète, *Comic Opera* synthétise, en un peu plus d'une heure de musique, trente années de carrière sans concession ni compromis et fait la nique à tous les Damon Albarn de la terre. Non seulement, interviewer Wyatt est certainement l'un des fantasmes absolus du rock-critic, mais pouvoir le faire à l'occasion d'un disque aussi bon représente vraiment la cerise sur le gâteau.



Comic Opera **est un disque généreux, découpé en trois parties distinctes, la première, *Lost in Noise*, est un sommet de pop éthérée et mélancolique, portée**

par une magistrale reprise d'Anja Garbarek qui permet à l'album de débuter sur une note plus que convaincante.

La seconde, plus jazz et plus foutraque s'intitule *The Here and The Now*, et nous transporte dans un monde festif avant que la bombe ne vienne tout gâcher.

Alors, en représailles, dans la troisième partie, *Away with the Fairies*, Wyatt délaisse la langue de l'assaillant pour ne plus chanter qu'en espagnol et en italien, empilant les compositions tragiques avant le final prestigieux, une reprise d'*Hasta Siempre Commandante* qui rappelle le *Liberation Music Orchestra* de Charlie Haden et Carla Bley. Un chef d'œuvre, je vous dis.

Et comme si un tel chef-d'œuvre ne suffisait pas, il s'avère que ce type est en plus l'un des plus adorables et des plus affables qu'il m'ait été donné de rencontrer. Dans un petit hôtel du sixième où il occupe une très agréable chambre au rez-de-chaussée – forcément -, je suis reçu par sa femme, Alfie Benge, qui l'accompagne depuis les jours sombres de *Rock Bottom* et la tragédie qui l'a précédé. Nous nous installons dans la cour intérieure et commençons l'interview.



D'abord je dois vous dire que je suis très surpris par les conditions de l'interview, sans protocole aucun, c'est comme cela que vous aimez faire les choses ?

J'aime bien les choses informelles. Je n'aime pas les réglementations, la discipline excessive. Certes, les choses doivent être quelque peu organisées, mais je n'aime pas trop les opérations militaires. Je dois dire qu'être sur un label comme Domino est pour moi une situation idéale, car les gens y sont très sympathiques et ne me forcent pas à faire de la promotion, si je n'en ai pas envie.

***Comic Opera* est-il une collection de chansons que vous avez décidé d'arranger à la manière d'un disque conceptuel ou le concept existait-il dès le départ ?**

Ce n'était pas un album concept dès le départ, ce n'est pas ma façon de travailler. Je travaille à ma manière, à vue, dans le brouillard. Je note toutes les choses qui me viennent à l'esprit et que j'aime, à l'instinct. Il n'y a que quand j'ai fini que je m'arrête et commence à me demander ce que cela signifie. Mais avant cela, j'essaie de ne pas penser au rendu global, je ne fais que ce qui me semble juste sur l'instant.

Cela commence d'une façon mélancolique, devient festif et puis, après l'explosion de la bombe, l'atmosphère s'assombrit. N'aurions-nous pas plutôt affaire à un opéra tragique ?

Oui, c'est bien tragique, en un sens, mais le terme "opéra" est un grand mot Bien sûr, je n'ai pas l'ambition d'écrire un opéra. Quand vous pensez à ce que c'est qu'un bombardement, vous vous apercevez que les personnes qui font cela, qui bombardent des civils, pensent que c'est génial. Ils passent vraiment une bonne journée. Au-delà de la tragédie, il y a une sorte de plaisanterie sur cette façon dont les gens peuvent organiser un acte comme celui-là. Nous sommes vraiment des animaux ridicules qui essayons de trouver un sens à la vie, et cela, quelque part est tragiquement drôle.

Vous avez choisi de commencer par une reprise d'Anja Garbarek,"Stay Tuned". Pourquoi avoir choisi cette chanson en particulier ?

Parfois, quelqu'un écrit une chanson et celle-ci me va comme un gant. Il y a beaucoup de chanteurs qui n'écrivent pas du tout de chansons, qui sont des interprètes, et j'aime beaucoup faire cela de temps en temps. Mais dans ce cas précis, cette chanson me plaisait tellement, elle m'allait tellement bien, tant sur le plan harmonique que sur le plan des paroles que j'ai voulu fixer la tonalité de l'album tout entier à partir de celle-ci. J'ai rencontré Anja, il y a quelque temps, j'avais écouté son disque et avait aimé toutes les chansons. Puis un peu plus tard, j'ai croisé son père *[ndr : Jan Garbarek, un saxophoniste de jazz ambient qui a sorti pléthore de disques sur le label ECM]*, je lui ai dit que je voulais reprendre cette chanson. Il m'a dit : "Fais-le, fais-le". Et bien, je l'ai fait.

Votre version de la chanson est beaucoup plus claire que l'originale, on distingue beaucoup mieux la progression harmonique. L'avez-vous fait exprès ?

Absolument. Ma version a l'air de sonner plus "pop", car dans la version d'Anja, on a l'impression que certaines parties de la chanson sont totalement libres de toutes contraintes de tempo, ce qui en réalité n'est pas le cas. Sa voix est au centre de sa version. Pour ma part, je voulais mettre en avant ce qui dans la version originale était à l'arrière, d'où l'impression que ma version est plus claire. En un sens, sa version était extrêmement subtile, la mienne est beaucoup plus brute, car elle est un ange, alors que moi, je ne suis qu'un rustre (rires)...

L'album se termine par une série de chansons en italien et en espagnol, Y a-t-il un message politique derrière ce changement de langue ?

Bien sûr, il y a un message politique, j'essaie de ne jamais perdre de vue le caractère politique de ma musique, et de tout ce que je fais, de manière générale. À la fin, j'ai choisi avant tout de faire de la bonne musique, mais je voulais aussi montrer un état d'exaspération, et je voulais voir comment transférer mon identité anglaise vers d'autres façons de penser, d'autres façons d'envisager la triste réalité. Par exemple, à un moment donné, j'utilise un vibraphone jouant une note unique, presque atonale, puis les musiciens brodent autour des motifs libres, c'est comme si les musiciens nettoyaient le paysage sonore. Je conçois cette forme de liberté comme un élément politique. C'est comme Garcia Lorca, dont j'utilise un texte sur mon disque. Lorca a été fusillé par les fascistes, il a connu les pires atrocités, mais il construisait des mondes imaginaires comme moyen de s'échapper de la réalité. Par exemple, il pouvait concevoir un monde sous-marin comme une sorte d'échappatoire. C'est un peu de cette façon que des artistes au début du siècle utilisaient l'image comme un véhicule pour l'imagination et non pas comme une simple représentation de la réalité. Ce n'est pas un hasard si tout cela s'est passé en Europe au moment même où il y avait la guerre. Il y a quelque chose de fondamentalement romantique dans cette attitude et la romance est au cœur de la dernière partie de mon disque. C'est le sens que je donne à l'allusion à Che Guevara, dans la reprise finale de l'album. Il y a quelque chose de romantique à propos du Che, car c'est la personne en qui toute ma génération a cru. S'il devait rester une romance dans ma tête, ce serait l'image iconique de Che Guevara.

Est-ce qu'un changement dans la langue peut avoir pour conséquence un changement dans la musique, dans la façon de placer le chant, par exemple ?

Oui, il y a une différence. Quand je chante en anglais, j'utilise ma voix naturelle. En chantant dans une autre langue, il y a quelque chose de théâtral qui se met en place et qui est particulièrement amusant. Même lorsque je parle, on peut dire que d'une certaine manière, l'intonation de ma voix forme une sorte de musique primitive, pas si primitive que cela d'ailleurs, car le langage est complexe. Il y a différentes façons amusantes d'utiliser la langue, l'espagnol est vraiment intéressant, par exemple. J'aimerais pouvoir chanter dans beaucoup d'autres langues. Notamment en arabe et en japonais, si possible.

La reprise de « Hasta Sempre Commandante » à la fin de l'album m'a fait penser au *Liberation Music Orchestra* de Charlie Haden. Avez-vous entendu l'album qu'ils ont enregistré contre la guerre en Irak, *Not in our name* et si oui, qu'en avez-vous pensé ?

Je ne l'ai pas entendu, je sais bien qu'il existe, et il faudrait que je me le procure. Tout ce que je peux dire, c'est que je sais que Charlie est quelqu'un qui ne fait aucun compromis dans sa musique, pas plus que Carla Bley avec laquelle il collabore sur ce projet. En même temps, il ressent une grande empathie envers les peuples du monde. Il utilise ces gens comme une inspiration pour sa musique. Il fait toujours de la grande musique, en toute indépendance, avec des arrangements somptueux. C'est un très grand jazzman. Ça fait beaucoup pour un seul homme, et donc, oui, il faudrait absolument que j'écoute ce disque !

Comment expliquez-vous que la guerre en Irak n'ait pas donné lieu à une musique aussi radicale que la guerre du Vietnam avait pu le faire en son temps ?

Je ne pense pas que quiconque, dans cette *zeitgeist* actuelle, ait une solution alternative claire à proposer au système construit par l'économie occidentale, dont la conséquence la plus directe est la brutalité avec laquelle nous traitons certains peuples dans le monde. Des pays entiers sont humiliés par l'occident, tandis que nous ne voyons parmi les habitants de certains pays du Moyen-Orient des personnes qui sont susceptibles de vouloir nous tuer. Il ne s'agit plus d'un affrontement bloc contre bloc, et il est donc plus difficile de s'y retrouver et de proposer des solutions qui soient simples. Par conséquent, l'occident peut continuer à vouloir contrôler toutes les ressources et nous pouvons continuer à vouloir exterminer des peuples et la plupart des gens, bien que parfois animés d'une once de sentiment pacifique, n'ont globalement rien de cohérent à proposer en retour.

Vous avez beaucoup d'amis faisant partie de la scène jazz expérimentale, comme Fred Frith. Est-ce que vous pensez que cela a un sens de faire une musique provocante et expérimentale aujourd'hui ?

Cette question n'a pas vraiment de sens pour moi. Je ne cherche pas à être particulièrement expérimental. Je cherche juste à créer la meilleure musique possible à partir d'idées qui existent déjà. Je ne crois pas du tout qu'il y ait une corrélation entre le caractère provocant d'une musique et sa capacité à faire changer les mentalités des gens pour agir. Je sais qu'il y a certains de mes amis pour lesquels cette corrélation existe, que la musique peut libérer les esprits et qui continuent à faire une musique bruitiste et expérimentale pour faire passer un discours politique, mais je n'y crois pas. Je ne suis pas aussi ambitieux. Vous pouvez réaliser un documentaire fantastique sur le rôle de la CIA dans les pays du tiers monde, et les gens vont trouver cela fascinant, mais dans le fond, ça ne va rien changer. Les gens préfèrent entendre parler des exploits d'Arnold Schwarzenegger. Il y a des personnes qui contrôlent les médias, de toute façon. Le musicien ne peut pas être autre chose qu'un simple témoin de son temps.



C'est pessimiste...

Non, ça ne l'est pas. Je crois que les gens peuvent réellement se mobiliser, je crois en l'action collective, mais je pense aussi que l'artiste n'a qu'un rôle mineur dans le réveil des consciences. L'artiste est important aussi en tant que citoyen, dans la façon dont il se comporte. La plupart des gens sont conscients de l'inégalité du commerce, de l'aspect ridicule de la façon dont le monde fonctionne. L'industrialisation de la nourriture, par exemple, est un processus absurde. L'artiste est également conscient de cela, mais il ne compte pas plus qu'un autre citoyen. Je crois en la démocratie, et dans la démocratie,

chaque voix a le même pouvoir. Nous, les artistes, n'avons pas le droit de nous accaparer plus d'une seule voix chacun, comme le reste de la population.

I1 y a beaucoup de références au jazz de la période post-bop dans *Comic Opera*. Est-ce que Charles Mingus est une influence importante pour vous ?

Mingus, bien sûr que oui (silence, puis rires). Je ne peux pas vous donner une réponse plus claire que celle-ci.

Arrêtons-nous là sur Mingus, alors. Au début des années 70, les frontières entre musique blanche et musique noire semblaient être en train de disparaître alors même qu'elles continuaient à marquer la société. Aujourd'hui, on sent que ces frontières sont revenues. Comment expliqueriez-vous cela ?

Cela, c'est votre avis de critique. Vous voyez la scène musicale d'un point de vue général et vous êtes mieux placé que moi pour avoir un avis sur la question. En fait, je ne m'intéresse pas particulièrement à ce qui se passe dans l'industrie du disque. Je ne me pose pas la question de savoir si les musiciens devraient faire des choses différentes. Je m'occupe uniquement de ma propre musique, et j'essaie juste de faire ce qui me semble juste pour moi. Moi-même j'ai très peu évolué, en fait, j'ai toujours eu des influences de la musique noire, comme toute ma génération de rockers anglais. Il est indéniable que les plus grands changements qui ont affecté la musique occidentale au cours des cinquante dernières années sont liés à l'introduction de la musique des afro-américains dans la culture musicale populaire des blancs. Parfois, nous n'en prenons pas conscience. Mais à chaque fois qu'un guitariste effectue un bend, par exemple, il rend hommage au blues primitif.

Vous ne faites pas réellement partie d'un groupe, mais vous avez des personnes autour de vous telles qu'Eno, Manzarena ou Ayers qui continuent à participer à vos projets. Constituent-ils une famille autour de vous ?

Oui. Bon, je ne devrais pas dire oui comme cela, car je ne voudrais pas présumer de leur avis. Ils ont bien aussi une famille de leur côté. Mais effectivement, notamment sur les trois derniers disques, ces gens sont venus me prêter main forte. Sur le dernier disque, il y a presque un groupe de formé et on peut même parler d'une sorte de conscience collective.

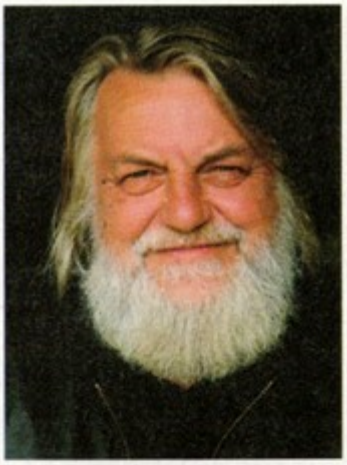
Vous avez sorti des disques sur le label Rough Trade dans les années 80. Aujourd'hui, vous êtes chez Domino Records. C'est important d'être sur un label indépendant qui produit de la pop contemporaine ?

Je vais juste là où les gens sont chaleureux et sympathiques. Dans ce cas particulier, je préfère être dans une petite structure composée de personnes qui sont mues par l'intelligence et le goût artistique, et non pas, comme sur les gros labels, par des considérations purement financières et comptables. Il y a une telle froideur chez ces gens, et l'on ne peut pas compter sur eux. Pour ma propre sécurité, j'ai eu besoin d'aller voir des labels indépendants, et des personnes comme Geoff Travis de Rough Trade. Pendant longtemps, j'étais chez Ryko et cela se passait très bien, mais le label a été racheté par une major et ce n'était plus possible. J'ai eu la chance de pouvoir rencontrer des personnes de Domino, un groupe de personnes si enthousiastes.

Vous avez fait un morceau avec Bertrand Burgalat, "This Summer Night", vous pouvez m'expliquer comment s'est passée cette rencontre ?

Nous nous sommes rencontrés dans cet hôtel même, la dernière fois que je suis venu à Paris. Bien que Bertrand soit essentiellement un producteur, il fait parfois des disques pour lui-même et il voulait qu'Alfie lui écrive des textes. Il nous a envoyé des bandes du dernier album, qui est très bon. Puis, parmi ces bandes, il y avait certaines chansons en particulier sur lesquelles Alfie n'arrivait pas à voir ce que son texte pourrait donner, car elle ne voyait pas du point de vue de la mélodie comment le texte allait coller sur la trame envoyée par Bertrand. (Alfie, assise sur le côté depuis le début de l'entretien, intervient : "II n'y avait pas de mélodie"). Donc, en fait, j'ai pris l'habitude de chanter les paroles d'Alfie par-dessus les démos de Bertrand, et je les lui chantais au téléphone quand il m'appelait, pour qu'il puisse vérifier par lui-même que ça fonctionnait. C'est tout naturellement qu'il m'a proposé de venir chanter sur un morceau.

Cela sonne plutôt léger et funky. Vous aimez Jouer avec votre image ?



« Ce n'était pas un album concept dès le départ, ce n'est pas ma façon de travailler. Je travaille à ma manière, à vue, dans le brouillard. Je note toutes les choses qui me viennent à l'esprit et que j'aime, à l'instinct. Il n'y a que quand j'ai fini que je m'arrête et commence à me demander ce que cela signifie. Mais avant cela, j'essaie de ne pas penser au rendu global, je ne fais que ce qui me semble juste sur l'instant »

C'est bien simple : je n'ai pas d'image, alors je ne peux jouer avec rien du tout (rires)...

J'ai entendu dire que vous aimiez beaucoup Bobby Lapointe et Jean-Louis Murat. Vous suivez un peu ce qui se passe au niveau de la scène française ?

Je ne la suis pas particulièrement mais généralement, je trouve honteux que mes concitoyens n'écoutent pas plus de musique faite dans d'autres langages. Il y a des choses fabuleuses qui se font ailleurs que dans le monde anglo-saxon, et c'est très injuste que ça n'arrive pas jusqu'aux oreilles du public anglais et américain pour de simples questions de langage. Je connais très bien le pianiste Steve Nieve, qui réside à Paris. Il a composé un opéra avec sa femme, Muriel Teodori, qui a écrit un magnifique libretto. C'est un projet de musique continentale pour Deutsche Grammophone [ndr : *Welcome to the Voice*], dans lequel je suis impliqué. Par ailleurs, pour répondre plus précisément à la question, j'ai écouté le dernier disque de la chanteuse française de jazz Hélène Labarrière, que j'ai trouvé excellent. Je n'écoute pas une musique en particulier du fait de sa provenance, mais j'essaie de garder constamment les ouïes ouvertes à tous les genres musicaux, de toutes les origines...

Yann Giraud

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

Le rêveur de réalité - Les inrockuptibles - N° 618 - du 2 au 8 octobre 2007



LE REVEUR DE REALITÉ

Depuis quarante ans, les chansons de Robert Wyatt défient les lois de la pesanteur musicale. Avec son nouvel album, l'Anglais prend encore de la hauteur et fait le pont entre petites bagarres intimes et grand chaos planétaire.

Par Richard Robert

Dans la musique populaire, la coutume veut que les chansons d'amour et les chansons engagées ne soient pas rangées dans le même panier: elle réserve la poésie aux coeurs tendres et la politique aux esprits bien trempés. Comme souvent, la coutume a tort, et Robert Wyatt, qui s'emploie depuis quarante ans à faire vaciller nombre de certitudes, est encore une fois là pour le rappeler. Au milieu des années 60, alors qu'il jouait au sein de Soft Machine, l'Anglais refusait déjà d'être un homme coupé en deux: il ne voulait pas choisir entre sensation pure et réflexion aiguisée, pas plus qu'il ne voulait trancher entre son amour pour la mélodie et son goût pour la recherche sonore.

Des dérives solitaires de Rock Bottom (1974) jusqu'au grand chantier collectif de Cuckooland (2004), sa carrière solo n'a cessé de défier les lois de la pesanteur musicale, tout en brouillant les frontières entre songe et réalité. Cloué sur un fauteuil roulant depuis un accident survenu en 1973 (il se jette d'une fenêtre au milieu d'une fête copieusement arrosée), Wyatt est devenu à la fois un observateur pénétrant de son temps, dont le coeur ancré bien à gauche se soulève régulièrement devant les infamies de toutes sortes, et un contemplatif en quête de hauteur, toujours prêt à s'envoler dans les vastes sphères de l'imaginaire.

Aujourd'hui, dans Comicopera, son propos gagne encore en ampleur. Entouré une nouvelle fois de fidèles (Brian Eno, Phil Manzanera et Paul Weller, mais aussi la chanteuse Karen Mantler, la tromboniste Annie Whitehead ou le saxophoniste Gilad Atzmon), Wyatt explore dans les grandes largeurs un langage musical qui synthétise son intérêt pour l'harmonie classique, son penchant pour l'improvisation et le swing, et cette sensibilité mélodique à fleur de peau qui en fait l'un des songwriters les plus touchants de sa génération. De sa voix flutée, il réussit à unifier et à éclairer un disque qui est aussi touffu dans le fond que dans la forme.

Découpé en trois actes, Comicopera commence en effet par un bouquet de chansons sentimentales, qui se penchent avec délicatesse sur la mécanique complexe et fragile des relations amoureuses. Il se poursuit avec un tableau saisissant du chaos mondial (avec le désastre irakien pour toile de fond) et s'achève sur une longue bouffée d'onirisme pur,

forcément libérateur. Telle est la morale de Robert Wyatt: on ne peut vraiment habiter ce monde qu'en se confrontant à la réalité et en se réservant à tout moment le droit de s'en détacher.

ENTRETIEN

Comicopera est un album très ambitieux. Aviez-vous une idée précise de ce que vous vouliez accomplir ?

Robert Wyatt – Ce n'est qu'à la fin de l'enregistrement que j'ai commencé à en avoir une vision d'ensemble… Il en a toujours été ainsi, pour chacun de mes disques. Je laisse les choses se produire, en essayant d'ouvrir au maximum le champ des possibilités. Mais je ne contrôle rien, je ne fais que suivre mon instinct. J'espère simplement que tous ces morceaux qui s'accumulent vont finir par s'agglomérer les uns aux autres, former un tout cohérent. Le vrai processus créatif commence quand j'ai toute la matière sur bande et que je dois l'organiser. Là, je deviens impitoyable : j'élague énormément avant d'arriver à un résultat satisfaisant.

Est-ce plus confortable de procéder ainsi ?

Pas du tout, c'est effrayant ! Je ne sais jamais où je mets les pieds. Jusqu'au dernier moment, je me sens perdu, comme dans une pièce plongée dans l'obscurité. J'avance à l'aveuglette, je me cogne à des objets que j'essaie de reconnaître, je cherche la lumière, des bougies, un rideau à ouvrir… Je sais que quelque chose d'intéressant se cache là-dedans, mais je n'en saisis pas la nature tant que je n'ai pas réussi à l'éclairer. Je suis comme ce comédien qui affirmait : "Je ne sais pas ce que je pense tant que je n'ai pas entendu ce que je dis !"

Comment êtes-vous parvenu à cette construction en trois actes ?



> Zoom

Je me suis aperçu que près d'un tiers des titres avaient un contenu très personnel : ils traitaient des difficultés relationnelles, de ce sentiment d'étrangeté qui s'incruste parfois dans une vie de couple. Un deuxième groupe de chansons évoquait plutôt le rapport au monde, le plaisir et la colère qu'on peut ressentir devant le spectacle de l'humanité. Il y avait enfin une troisième partie, qui était une sorte d'échappée dans une dimension alternative, purement imaginaire. J'ai alors réalisé que tout était relié, que les petites batailles intimes et les grands événements mondiaux se répondaient, et que l'imaginaire était une façon de se soustraire aux aspects les plus intolérables de la réalité. Que faire quand on voit que nous continuons à envoyer des soldats dans des pays qui ne nous ont jamais envahis, et où nous créons des problèmes que nous prétendons ensuite résoudre ? Vient un moment où, face à une réalité aussi brutale, le besoin de s'échapper devient urgent. Je ne peux pas le faire physiquement, alors je le fais par l'esprit, en musique.

Relier des choses apparemment éloignées, n'est-ce pas ce que vous vous efforcez de faire depuis toujours ?

Jadis, les savants s'intéressaient autant au microcosme qu'aux grands mécanismes de l'univers : pour eux, ça allait de pair. De la même façon, je suis convaincu que le monde dans lequel nous vivons est le résultat d'interactions permanentes entre l'intime et l'universel. Dans mon cas, il y a des moments où, de manière très consciente, j'essaie de me tenir au courant de ce qui se passe dans le monde. Et il y en a d'autres où ma seule préoccupation est d'essayer de ne plus faire sortir ma femme de ses gonds… Ce que racontent les journaux n'a alors aucune espèce d'importance. Le reste du temps, j'essaie simplement d'avoir une belle vie, d'être un hédoniste insouciant. Je passe donc par des états très divers, mais qui cohabitent pourtant dans le même bonhomme : il n'y a pas de

raison de les dissocier.

Pourquoi, dans la dernière partie de Comicopera, ne chantez-vous plus qu'en espagnol et en italien ?

C'est encore une façon de me sortir d'une situation où je me sens coincé. Quand, à propos de tel ou tel conflit, j'entends aux infos que "les Anglais ont déclaré que…", je ne peux réprimer une grimace. Je déteste qu'on parle ainsi en mon nom, j'ai envie de crier : "Comment ? Mais je n'ai pas dit ça ! Donnez-moi un micro que je vous livre le fond de ma pensée !" Sauf qu'en réalité tout le monde se fout de ce que vous pensez… J'ai donc imaginé cette porte de sortie. Mais j'insiste sur le fait que cette troisième partie est d'abord un appel au rêve. Si j'ai choisi par exemple de mettre un texte de García Lorca en musique, ce n'est pas seulement parce que c'était un grand poète espagnol : c'est aussi parce que l'imagerie qu'il emploie ici est totalement irrationnelle, onirique. Si je reprends *Hasta siempre comandante*, cette chanson révolutionnaire et romantique d'un autre temps, c'est parce que je continue de penser qu'à l'origine elle portait un beau rêve. Depuis des décennies, je plonge ainsi régulièrement dans l'océan des songes, je me réfugie dans cette sorte de vie sous-marine… C'est un endroit à part, préservé, où il fait bon vivre.



Dans votre cas, l'imaginaire ne semble pas être qu'une fuite : c'est aussi une façon très active d'être au monde.

Honnêtement, je préférerais que le monde soit un endroit paisible et amical : je pourrais alors vivre pleinement dans la réalité et la chanter. Mais ça n'est pas le cas. Bien sûr, cultiver son imagination est aussi une façon d'embrasser le réel. Mais c'est ce que tous les prisonniers font, non ? On nous répète à longueur de temps que nous avons de la chance d'avoir une certaine liberté de parole. Oui, en effet : derrière ses barreaux, un prisonnier peut crier "Laissez-moi sortir !" autant de fois qu'il le veut. Personne ne l'en empêchera : c'est ça, la liberté de parole…

Ne vous sentez-vous pas plus libre lorsque vous chantez en espagnol ?

Chez moi, les disques que je préfère viennent d'Espagne, de Cuba, du Chili… Lorsque je les écoute, je ne me sens pas enfermé dans un petit espace. Je suis toujours étonné de voir à quel point les intellectuels de mon pays ont une vision du monde très provinciale, limitée à l'horizon anglophone. Lorsqu'ils traitent de politique ou de philosophie, ils passent leur temps à comparer auteurs américains et britanniques – en accordant de temps à autre un

peu de crédit à un Australien… Pour eux, tout ce qui sort de cette sphère relève de l'exotisme. Dans ma musique, j'ai la chance de ne pas être figé de la sorte. Je n'ai pas de limites : je veux chercher la beauté partout où elle se trouve. Je ne peux pas me passer d'elle. Je ne suis pas de cette école de pensée qui tente d'exorciser la laideur en faisant des choses laides. Dans l'art contemporain, par exemple, il y a beaucoup de provocateurs qui ont pour but de choquer, de susciter le dégoût. Je comprends et je respecte ça, mais ça n'est tout simplement pas mon propos.



Reconnaissez-vous la beauté de votre propre musique ?

Je ne me regarde pas ainsi dans le miroir… Je sais la beauté de ce que j'ai trouvé, mais je sais aussi que je n'en suis pas le créateur. Je ne fais que rassembler des choses qui étaient déjà là. C'est comme lorsque vous venez de manger un excellent repas : vous complimentez le chef pour son tour de main, mais vous ne le félicitez pas d'avoir inventé la laitue, la viande ou les pommes de terre ! Son talent, c'est d'avoir su accommoder ces ingrédients à sa façon. C'est aussi ce que j'essaie de faire.

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Charming Man - Chronic'Art - N° 39 - octobre 2007

Charming man

A 62 ans, Robert Wyatt reste un modèle d'intégrité et de créativité pour de nombreux musiciens. Des 60's psychédéliques et libertaires aux 60's des grands conflits internationaux, Wyatt est un témoin amusé et profond de son époque, doublé d'un formidable mélodiste et chanteur. Interview d'un vrai petit père du peuple.

PAR: DAVID FENECH & WILFRIED PARIS | **PHOTOS:** © SAMUEL KIRZENBAUM & MATHIEU ZAZZO

(versionn complète augmentée)



Le parcours de Robert Wyatt, qui s'étend sur quatre décennies, est d'une grande cohérence musicale, Des années 60 au début des années 70, Wyatt est surtout connu en tant que batteur des progressifs et pataphysiciens Soft Machine [avec Mike Ratledge, Hugh Hopper, Daevid Allen et Kevin Ayers], puis de Matching Mole (et leur tube *O Caroline*). Suite à un accident qui le rend paraplégique en 1973, il est contraint de travailler en solo et privilégie alors son travail vocal, déjà présent dans ses oeuvres de jeunesse. Il sort en 1974 son chef-d'oeuvre, *Rock Bottom*, un disque d'une grande originalité, au-delà des genres établis, à la fois jazz, poésie, pop et musique expérimentale. C'est le vrai début d'une passionnante discographie de plus de trente ans, marquée par des albums comme *Dondestan*, *Old Rottenhat* ou *Shleep*, qui développent ses obsessions pour le jazz et les mélodies vocales surnaturelles autant que ses idéaux révolutionnaires [Wyatt a été adhérent du parti communiste anglais dès la fin des années 70]. Ses chansons sont un regard sur le monde profondément humaniste et pacifiste. Traversant de longues périodes sans sortir d'albums, Wyatt revient régulièrement nous rappeler sa vision du contemporain, toujours accompagné par sa chère et tendre Alfie [sa femme, Alfreda Benge], qui écrit pour lui de nombreux textes et s'occupe des illustrations de ses albums. Paradoxalement, sa musique est à la fois d'une grande simplicité et d'une étrange complexité, d'une confondante beauté et d'une infinie tristesse. C'est là toute l'ambiguïté de son art, dont la signature la plus évidente est sa voix caméléon aux multiples inflexions. C'est l'un des rares personnages de l'histoire du rock qui a été épargné par tous les grands mouvements musicaux, du rock progressif au punk, de la pop au trip-hop : tout le monde aime Robert Wyatt.., Avec *Comicopera* [qui sort sur un vrai label rock, Domino], Wyatt clôt de la plus belle des manières la trilogie débutée par le cotonneux *Shleep* et le longuet *Cuckooland*, en home-recording et avec les mêmes musiciens [notamment Brian Eno, Varon Stavi, Annie Whitehead, Paul Weller glissant quelques arrangements impressionnistes de guitares]. L'album, très mélodique, presque pop, est lui-

même composé comme un opéra, en trois actes, qui irait du singulier à l'universel, de la relation de couple (le duo avec Monica Vasconcelos en forme de déclaration, *Just As You Are*) aux grands espaces lointains et solaires de Garcia Lorca (*Cancion De Julieta*) ou Carlos Puebla (*Hasta Siempre Comandante*). Le troisième acte est quasi intégralement chanté en langues non-anglaises, Wyatt réitérant ainsi sa résistance et sa protestation devant l'hégémonie de la langue et de la culture anglo-saxonne, en même temps qu'il conclut ce beau disque par un message d'espoir (ambigu, à travers la figure romanticisée de Che Guevara) et d'ouverture aux autres cultures. L'utilisation de la religion par les va-t-en-guerres de tous poils traverse l'album comme un faucon inquiétant, sa critique pouvant avoir des atours ironiques (*A Beautiful War* évoque la belle journée ensoleillée d'un bombardier) ou dramatique (*Out Of The Blue* ou l'autre versant de la guerre, non chirurgicale, lorsque les victimes se réveillent dans les décombres). Ce qui n'empêche pas un certain mysticisme de la part de Wyatt, panthéiste et compassionnel, comme si le communisme s'était transformé en une belle religion, Wyatt est ainsi un actuel-inactuel, touchant à la fois au pur contemporain et à l'universel sans âge, un peu comme sa voix, très ancienne et toujours moderne, masculine-féminine, enfantine et angélique, pure merveille d'instrument et signature unique. Pourtant, lorsqu'on le rencontre dans le patio-ryad d'un hôtel du quartier latin, il fume clope sur clope et avoue avoir perdu un peu de sa tessiture. Mais sa gentillesse et sa générosité ne sont absolument pas légendes: Robert Wyatt rit et sourit tout le temps (" *Je suis un hédoniste* ") et il a plein de petits plis au coin des yeux, qui le font un peu ressembler au père Noël. Un père Noël en avance de deux mois, qui nous apporte le plus beau cadeau d'octobre, ce *Comicopera*, une douce compagnie, avant l'arrivée du froid...

Chronic'art : Ce nouvel album parle spécialement de religion et de foi, sous leurs diverses manifestations (dogmatisme, mysticisme, fanatisme). Et le premier titre de l'album, Stay tuned, cette reprise d'Anja Garbareck, me fait penser au panthéisme de Spinoza ("Dieu, c'est la nature"). Quelle est votre position par rapport à la croyance religieuse ?

Robert Wyatt : Je n'ai pas lu Spinoza, mais pour moi, le mot "métaphysique" n'a aucun sens, c'est un oxymoron. Si la physique parle de tout "ce qui est ici", la "méta-physique" n'a aucun sens : c'est ici ou ça ne l'est pas, mais ça ne peut pas être les deux en même temps (*rires*). Dans notre imagination, nous créons et anticipons les mots, par exemple même si je trouve qu'un Dieu ne nous est pas nécessaire, il est nécessaire pour les hommes d'inventer une figure paternelle ou maternelle de ce genre. Ils le font de toute façon. Mais si je me souviens bien de l'origine étymologique du mot "spirituel", cela vient du mot latin pour "souffle", quelque chose qui souffle, qui respire. Tout ce que je sais alors, c'est que nous sommes des animaux et que nous respirons. Mais ni les scientifiques, ni les religieux ne savent pourquoi nous sommes ici. Nous venons tous de la même poussière cosmique. Alors, je ne suis pas un individualiste, je nous vois comme des petites parties de matière qui interagissent. Mais le problème est que nous nous sentons séparés, nous sommes des personnes isolées, et la religion essaie de faire le lien, la connexion entre ces parties séparées. En tant qu'humains, nous sommes des animaux sociaux, et nous vivons en communauté, mais nous nous sentons quand même toujours uniques et solitaires. Si je dis "*le ciel est bleu*", je n'ai aucun moyen de savoir que le bleu que je vois est le même bleu que toi tu vois, je n'ai aucune idée de ce que ça signifie pour toi. Cette incertitude dans la relation à autrui est le thème de la deuxième partie de *Comicopera*. Même avec quelqu'un de très proche, que vous aimez, vous pouvez parfois vous sentir perdu, ou trahi. Et la première partie de l'album exprime que, par exemple, quand quelqu'un que vous aimez meurt, l'immortalité consiste en la mémoire de cette personne chez les autres gens, pas en un au-delà, une autre planète, ou le ciel. Le sens originel de "heaven" était juste "ciel" et n'avait pas de signification spirituelle, avant que le christianisme ne s'empare de ce mot. En un sens, je pense que nous sommes des animaux intelligents et aussi des animaux ridicules, parce que nous nous inventons des dieux, nous nous prenons pour des dieux. Je comprends la religion mais je ressens aussi de la peur, de l'anxiété devant les gens qui veulent parler au nom d'un Dieu. Aux rabbins, aux papes, aux mollahs, j'ai envie de dire "*Ecoute, tu es juste un type avec un chapeau marrant, tu me fais marcher* (*rires*). *Tu pisses, tu manges, tu dors, tu vas mourir…*". Robert Graves a dit à propos des mythes et des religions que la question n'est pas de savoir s'ils sont vrais ou pas mais ce qu'ils racontent sur la psychologie de ceux qui les ont créés. Le mythe d'une déesse maternelle dit autre chose sur la société qui l'a créé que les trois religions monothéistes, le judaïsme, le christianisme ou l'islam, avec leur unique dieu masculin, qui suggèrent une vision complètement différente de qui nous sommes. Cependant, mes disques ne sont pas polémiques, ne sont pas des discours, mais reflètent ce à quoi je pense à un moment donné.

Ils ont quand même vocation à produire des "messages" ?

Oui, mais c'est toujours ce qu'on fait quand on parle. Je veux dire que je ne suis pas un activiste. Je suis vraiment un pacifiste, mais je n'aime pas l'idée de l'artiste comme prêtre. J'ai une vision idéale de la démocratie, où chacun a le droit de dire ce qu'il pense, et où l'artiste ou le prêtre n'ont pas à avoir plus de voix que les autres. Mais c'est juste mon boulot de faire la musique, de faire des chansons, comme le chef cuisinier fait des plats et le charpentier fait des chaises. Je ne pense pas pouvoir changer quoi que ce soit au monde. Si quelqu'un chante "*Baby come back* or *I'm gonna die*", je ne crois pas qu'il pense vraiment qu'il va mourir si la personne qu'il aime ne lui revient pas. Je ne crois pas non plus qu'il pense que la personne qu'il aime va lui revenir grâce à la chanson. C'est un message mais c'est juste l'expression d'un sentiment, un témoignage. Je n'ai jamais eu aucune preuve qu'une chanson d'amour marchait vraiment (*rires*). Je pense que l'artiste peut participer à la société. Tout le monde change son environnement. Un charpentier ou un maçon impriment leurs marques dans leur environnement. Mais je ne fais pas confiance aux artistes pour nous guider, pas plus qu'aux prêtres, ni à personne d'autre.

Est-ce qu'on peut comprendre l'album comme une tentative de répondre à la question "comment vivre avec les autres ?" d'un point de vue personnel, individuel, jusqu'à un point de vue plus général, politique ou mystique ?

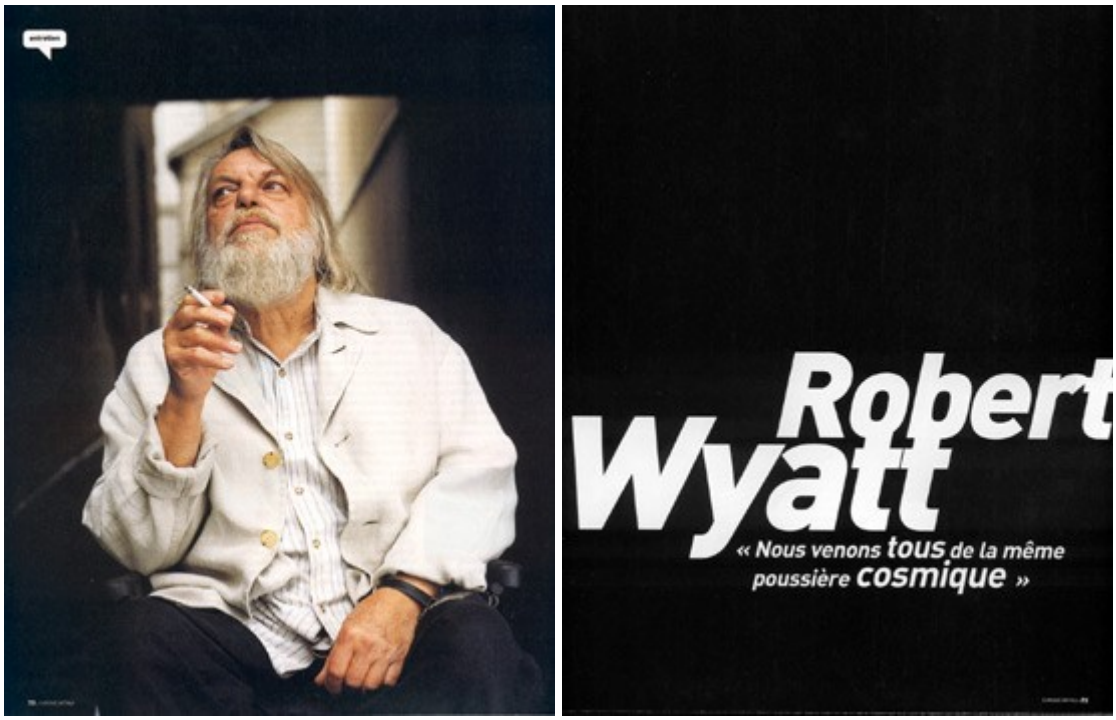
L'album ne parle pas directement des relations, ou de quelque chose de " cosmique ", mais ce sont des observations simples de mon quotidien, parfois juste des blagues. Dans la chanson *A Beautiful peace*, je marche dans la rue et je me sens fatigué, mais il n'y aucun endroit amical où m'arrêter, pas de petit café, juste cette église, mais je ne peux pas y fumer, je ne peux pas m'y reposer, ce n'est pas très accueillant et il y a ce grand panneau sur le mur qui dit "*Il accueille tout le monde*" (*rires*) et je me dis "Je ne vais pas m'arrêter ici". Et puis je pense aux implications de ça, aux gens qui construisent des églises en se disant "Cet endroit est pour tout le monde", et je me dis "Vraiment ? Quelle arrogance de dire ça". Je n'aime pas être intimidé par ces symboles des croyances religieuses, je ne ressens pas de colère, mais une certaine irritation, comme un vieil homme grognon. (*rires*) J'écris de manière très instinctive, pas du tout intellectuelle. Je pense en termes musicaux d'abord, parce que mon premier instrument est ma voix. Mais ensuite, je passe constamment des menus détails à de grandes images, qui prennent une ampleur… cosmique. Mais ce n'est pas inhabituel selon moi : on peut simplement marcher dans la rue, remarquer sur une plaque que le nom de la rue est celui d'un général et se demander : qui était ce général ? A quelle guerre a-t-il participé ? Pourquoi a-t-on donné son nom à cette rue ? Et cette rue devient alors quelque chose de plus grand, suggéré par un simple détail. Les connexions peuvent être vraiment folles, parfois…

Pour *Comicopera*, vous avez choisi la forme d'un opéra. Quelle est la part de spontanéité et de construction dans le choix de cette forme ?

C'est seulement à la fin que j'ai trouvé la forme générale et je pense que ça vient du jazz. La différence entre un compositeur de musique classique et un soliste de jazz, c'est que le premier part de l'architecture générale de son oeuvre et va ensuite vers les détails, tandis que le jazzman accumule les détails puis cherche les connexions entre ces détails pour en faire un tout, ce que j'ai fait. Avec un peu de chance, si je trouve une cohérence naturelle entre ces parties diverses, j'ai mon disque. Sinon, je suis obligé de recommencer. Parce que je ne fais pas de disques tous les jours (*rires*).

L'album se finit sur un hymne à Che Guevara. Vous avez déjà fait des morceaux sur lui. Quelles sont les différences entre Song for Che écrite en 1975 et cette chanson aujourd'hui ?

La dernière partie de l'album pointe les aspirations de ma génération. Je ne fais pas un jugement sur ces aspirations, ce n'est pas évangélique non plus, mais je ne veux pas renier mon passé. Ces choses ont été très importantes pour moi et je finis sur ce qui a été le plus important : la pure romance qu'ont représenté les révolutions latino-américaines. Je ne voulais pas terminer sur une note pessimiste, vu que l'album peut être ressenti comme très triste, avec toutes ces histoires de bombardements, alors j'ai pensé aux pays d'Amérique latine, le Chili, le Brésil, la Bolivie, le Venezuela, qui essaient tous difficilement de trouver une nouvelle forme d'autonomie, à partir de quelques idées socialistes.



> Zoom

Quelqu'un comme Guevara est toujours utile, comme un petit Saint, dans cette sorte de religion idéale (*rires*). Pour certains, c'est juste une image sur un sac à dos, mais pour moi, il signifie quelque chose d'important. Je ne dis pas avec cette chanson que la révolution va arriver, je n'y crois pas, mais je veux dire que ces gens et ces moments ont allumé un feu dans mon coeur, qui brûle toujours. La chanson *Del Mondo*, également à la fin de l'album, évoque un mélange intéressant entre une sorte de féminisme radical et une très désuète sensibilité catholique autour de la Vierge Marie. Il s'agit de la déification de figures féminines, qu'une féministe pourrait apprécier, ou qu'elle pourrait gêner. Je ne crois pas que les féministes soient très à l'aise avec l'image de la Vierge Marie : elle n'a jamais rien dit ! (*rires*) De la même manière, en Angleterre, les féministes sont gênées par la figure de la Reine. C'est juste la Reine, elle ne représente personne, il se trouve juste que c'est une femme. Ce que je veux dire avec cette chanson, c'est que, même au sein d'une société dominée par des religions masculines fortes, l'idée d'une déification de la femme n'a pas disparue et pourrait être ravivée par les féministes même, à une époque où les hommes se conduisent très, très mal.

On a l'impression que l'album, sous sa forme d'opéra en trois parties, évoque la relation à l'autre sous la forme d'un trajet entre l'individuel et le collectif, mais aussi entre le sol natal et les pays étrangers, et entre le passé, le présent et le futur.

C'est très juste. En tant qu'individu, c'est la seule vie que nous ayons, alors on peut fantasmer sur des mondes possibles qui puissent nous inspirer, mais on doit toujours faire du mieux que l'on peut avec la réalité qui est à notre disposition, avec notre vie et les gens qui nous entourent. Quelqu'un me disait hier "*Si vous en avez à ce point marre de l'Angleterre, comment pouvez-vous continuer à vivre dans une petite ville anglaise ?*", et je lui ai répondu "*Mais c'est bien ! Je fais en sorte que ce soit bien*". Je ne vais pas rester là assis à me morfondre, toujours en colère contre le gouvernement anglais, mais je vais faire de mon mieux, à ma petite échelle, pour vivre la meilleure vie possible, avoir le plus de joie possible, et essayer de ne blesser personne. J'ai de la joie. Je ne veux pas vivre comme un moine, je suis un hédoniste.

Cependant, à la fin de l'album, vous choisissez de ne plus du tout chanter en anglais, et de chanter les chansons d'autres personnes. Ce qui est assez curieux pour un opéra, finalement ?

"Opéra" veut dire "travail", et j'ai voulu l'intituler "Comic" parce que le mot opéra à tellement de connotations tragiques et de grandeur historique : je ne suis pas tragique et je ne suis pas grand, alors je l'ai appelé "Comic". Et également, je voulais faire un opéra avec de l'humour, comme les français parlent de "la comédie humaine", parce que nous sommes des animaux amusants, qui essaient tellement, et ont tellement de mal à vivre ensemble. Je

crois que le problème général est une sorte de racisme, au sens où les gens n'arrivent pas à comprendre que les autres sont juste comme vous, qu'ils ont les mêmes besoins que vous : ils ont besoin d'amour, de nourriture, d'écoles, d'hôpitaux, partout dans le monde. Ce qui se passe, c'est qu'en temps de guerre, les "Autres", avec un A capital, sont diabolisés, et nous sommes divinisés. Bush et Blair se présentent comme des hommes de Dieu, qui combattent les démons et les mauvais dieux, les faux dieux. C'est très primitif et ce n'est même pas juste immoral, c'est complètement faux. J'ai lu un très bon livre, *Bagdad burning*, qui compile des textes issus de blogs, et un des auteurs très brillant, dont le pseudo est Riverbend, raconte comment elle est exaspérée par les caricatures des musulmans et des irakiens qu'elle reçoit des Etats-Unis et d'autres pays, la banalisation de ce qu'ils sont, de leur histoire, de leur vie. Elle n'arrive pas à y croire. C'est une femme libre et moderne, qui a fait des études, qui sait des choses, et elle est traitée comme une sauvage primitive, qui a besoin d'être détruite ou civilisée. De bien des manières, elle est beaucoup plus civilisée que des soldats américains qui détruisent les habitations de sa ville, qui frappent aux portes des gens pour les réveiller en pleine nuit. Elle est très gentille, elle dit qu'elle se sent désolée pour ces soldats, à qui on a présenté la guerre comme une sorte de grand jeu vidéo et qui se retrouvent très embarrassés quand ils font face à de vrais gens. Ils rentrent de force chez les gens, ils les obligent à sortir de chez eux, et quand ils se retrouvent sur le trottoir face à des enfants qui pleurent, des vieilles femmes, ils se sentent stupides. On ne leur a pas dit que ces gens étaient juste comme eux. C'est le seul message à mon avis qui doit être répété encore et encore. S'il y a une solution à nos problèmes, c'est celle-là.

Est-ce là le propos de ces deux chansons qui se répondent sur l'album, *A Beautiful War*, qui raconte la journée d'un soldat qui va bombarder une ville, sans se rendre compte vraiment de ce qu'il fait, et *Out of the blue*, qui montre la réalité de gens bombardés, l'émotion qu'ils ressentent après l'explosion ?

Oui, exactement. J'ai écrit les paroles de ce joyeux bombardier, qui part joyeusement bombarder une ville en un beau jour ensoleillé. "*Une belle journée est une bonne journée pour bombarder, on voit mieux les cibles*", etc. Et Alfie, qui regardait à la télévision des images de Beyrouth bombardée - mais ça aurait pu être n'importe quelle autre ville dans la même situation -, a vu une image d'une femme courant dans la rue, dans la plus totale confusion cherchant on ne savait quoi, son sac, son bébé, son mari, son chien ? On ne savait pas. Mais le bombardement avait pris cinq minutes pour le pilote dans l'avion, et pour elle, ce seront des mois, des années, pour repartir. Et cela est arrivé des milliers de fois, à des milliers d'individus, juste comme vous et moi… Et Alfie a donc écrit les paroles de *Out Of The Blue*. Voilà ce qu'on essaie de faire avec un disque : encapsuler de choses comme ça, en quelques mots. Si je faisais des discours, ce ne serait plus de la musique. Il faut que ce soit des moments musicaux.

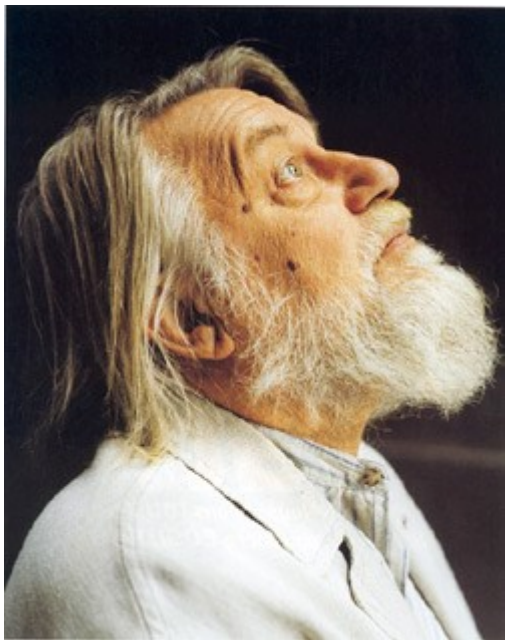
Il y a d'autres dialogues entre les morceaux dans *Comicopera* : le *Fragment* à la fin fait écho à *Just as you are*, du début de l'album, il y a des effets de symétrie. C'est en rapport avec la forme d'opéra que vous souhaitiez donner au disque ?

Oui, car si vous avez le disque d'un chanteur, Nick Cave par exemple, vous allez vous attendre à la permanence d'une voix, d'une personnalité, d'un unique point de vue, même si il peut y avoir des humeurs différentes. J'ai réalisé en faisant l'album qu'il y avait plusieurs genres de caractères dans *Comicopera*, qui passent par moi ou Alfie, Anja Garbareck, Carlos Puebla ou Garcia Lorca. Comme c'est moi qui chante à chaque fois, et que ma voix est toujours la même, ça sonne encore comme un putain d'album de Robert Wyatt (*rires*). Mais, j'ai fait de mon mieux pour qu'on ait l'impression d'entendre différents personnages, comme dans un roman. Mais ce n'est pas un roman, c'est de la musique. Donc c'est un opéra. J'ai emprunté le mot, j'espère qu'ils ne m'en voudront pas (*rires*).

Récemment, vous avez chanté dans deux Opéras : *Welcome to the voice* de Steve Nieve et le *Stabat mater* de Bruno Coulais. Cela vous a-t-il influencé pour l'écriture de votre Comic Opera ?

Je n'y avais pas pensé, c'est une heureuse coïncidence… Mais d'une certaine façon cela a dû m'influencer, même si je n'en avais pas conscience. Manifestement, l'idée de l'opéra était dans l'air... J'ai aussi été marqué par *Mithridate*, un opéra de Mozart que je suis allé voir à Covent Garden au début de l'année. C'est un opéra d'une forme encore archaïque, que Mozart a écrit alors qu'il était adolescent, bien avant que l'opéra moderne n'apparaisse. A cette époque, les Autrichiens s'intéressaient beaucoup à ce qui se passait en Italie. Et l'on trouve dans cette œuvre de jeunesse cette qualité essentielle : ce n'est pas juste une accumulation de chansons mises bout à bout ! En tant que mélomane, j'ai pris l'habitude d'écouter de la musique ayant différents niveaux d'écoute. En ce sens, l'opéra est extraordinaire : vous avez le travail d'orchestre et aussi la possibilité de passer d'un personnage à l'autre, de créer une variété sur la durée, d'avoir des événements nouveaux

qui arrivent... Ça m'a toujours préoccupé, dans le domaine de l'opéra bien sûr mais aussi chez Billie Holiday et Lester Young par exemple. Et en ce qui concerne le travail avec Bruno Coulais, tout a commencé avec la bande originale du film *Le Peuple migrateur*, pour laquelle il a utilisé ma voix. Puis il y a eu d'autres projets, comme son oratorio. C'était très intéressant parce qu'il intégrait les voix à l'écriture instrumentale. Pour mes disques, j'essaie de travailler avec de bons solistes, de bons musiciens et de considérer ma voix comme un simple élément dans cet ensemble. Non pas par humilité, mais parce que je pense que cela donne de meilleurs résultats. Quant à l'opéra de Steve Nieve, je sais qu'il a travaillé longtemps à son écriture avec Muriel Teodori, sa femme. Le travail de Muriel sur les textes est absolument génial, totalement au profit de la musique. Et bien sûr ce disque était comme une rencontre fortuite de choses que l'on n'imaginerait pas ensemble... Travailler avec le quatuor Brodsky sur l'opéra de Steve Nieve était comme un rêve ! C'est un quatuor à cordes exceptionnel.



> Zoom

Pouvez vous me parler de votre voix ? C'est une voix de " Robert Wyatt "...

En effet ! (*rires*)

Elle est à la fois identifiable et ambiguë (entre celle d'un enfant, d'un homme et d'une femme) et en ce sens peut convenir à différents personnages.

Je suis ravi de vous l'entendre dire car c'est vraiment ça l'idée ! Mais parfois je trouve ma voix tellement limitée techniquement que ça me frustre. Et comme je n'arrive plus à atteindre certaines notes aiguës, j'aime bien faire appel à des invitées pour les chanter. Les femmes ont bien de la chance de pouvoir chanter aigu toute leur vie...

Justement, est-ce que vous travaillez votre voix ?

Je chante beaucoup chez moi, mais pas de manière disciplinée… J'essaie constamment d'apprendre à jouer des instrumentaux pour chanter dessus. Ces dix dernières années, je me suis davantage focalisé sur la pratique de la trompette. C'est très utile pour le chant car vous devez visualiser mentalement la note que vous allez jouer… sinon le son ne sort pas correctement. Vous devez connaître la différence entre un si et un si bémol.

J'entends votre utilisation de la trompette comme une extension de votre voix.

C'est exactement ça !

Elle est apparue sur les trois derniers disques et devient de plus en plus présente...

C'est justement lié au fait que je perds de la tessiture dans les aigus. En gros, mon organe vocal ne me permet d'atteindre que la moitié grave des notes d'un piano. Je ne peux plus chanter que jusqu'à six notes au-dessus du do central. Et comme je veux toujours entendre ces notes aiguës dans ma musique, j'utilise d'autres moyens et la trompette m'est d'une grande utilité pour cela.

Et il me semble que vous enregistrez de plus en plus chez vous...

Je travaille à la maison parce que parfois lorsque vous écrivez une chanson, le moment précis où l'idée est encore fraîche est le moment idéal absolu ! C'est comme pour un solo de jazz, on ne peut pas dire "*tu peux me rejouer ce solo ?*". Parfois je garde l'idée telle qu'elle est apparue. J'aime attraper ces instants privilégiés et les utiliser dans l'enregistrement final, même s'il y a des imperfections, même si on entend une voiture passer au loin, même si je laisse tomber ma tasse par terre pendant la prise de son, ou même si je suis un peu ivre… En revanche, si je prépare des démos à la maison pour les réenregistrer en studio, il est probable que cela sonne plus professionnel, mais je risque de perdre cette notion de découverte... voilà pourquoi j'enregistre à la maison. Mais techniquement, je ne suis pas

très doué avec les machines. Régulièrement quand je me recule du piano, un câble de micro s'accroche à ma chaise roulante et se défait… je passe ensuite un temps fou à retrouver l'endroit où le reconnecter. Je n'y arrive pas ! Bref, quand je pense avoir assez de morceaux pour aller en studio, je les transfère sur bande avec l'aide de Jamie Johnson, mon ingénieur du son. Et j'ai remarqué que sur les trois derniers disques, j'ai trouvé des musiciens qui ont vraiment compris ce que je fais. Ils amènent leur sonorité, leur personnalité très affirmée, mais en même temps ils éclairent ma propre musique. Et ce dernier disque sonne vraiment comme celui d'un groupe parce que depuis dix ans je travaille avec les mêmes musiciens en qui j'ai confiance. Annie Whitehead et Gilad Atzmon peuvent tenter toutes sortes de choses maintenant. Et Yaron Stavi peut jouer de la basse avec beaucoup d'aisance sur mes chansons. Je pense que ça s'entend ! Je suis particulièrement content à l'idée que l'on puisse identifier facilement chaque musicien : personne d'autre ne pourrait jouer à leur place. Paul Weller est également venu jouer sur les derniers disques. C'est génial d'écouter ses parties de guitare, car ça ne ressemble pas vraiment à ce qu'il aurait pu jouer sur ses propres disques… et je n'aurais jamais pu le jouer moi-même. Il a inventé une nouvelle façon d'être Paul Weller juste pour mes chansons. C'est magique ! Ca me rend vraiment euphorique. Et croyez moi, il m'a fallu du temps pour trouver ça.

Certaines chansons de cet album, comme A.W.O.L, sont assez pop, et me rappellent les Beatles, She's leaving home...

Vous avez raison. En tant qu'auditeur, j'ai toujours écouté toutes sortes de musiques, mais en tant que musicien, c'est vraiment de là que je viens, de cette tradition anglaise allant de John Lennon aux Kinks… Voilà comment j'ai commencé à jouer de la musique. Je suis très reconnaissant aux premiers groupes Beat d'avoir ouvert une brèche pour tous les Anglais. Vous savez, c'est la première fois dans l'histoire de la musique qu'un mouvement venant d'Angleterre a suscité l'intérêt du monde entier. On ne trouve pas beaucoup de musique anglaise par ailleurs dans l'histoire de la musique… Peut-être Purcell, ou Benjamin Britten, mais pas grand monde... Et en plus, ce mouvement était pop. C'était comme de la musique folk de l'ère industrielle, folk dans le sens où n'importe qui pouvait en jouer, techniquement parlant. Ce n'est pas compliqué de jouer de la pop : c'est juste une question de personnalité de l'interprète. Il n'y a rien de très difficile techniquement dans une chanson de Bob Dylan, mais c'est génial parce que c'est une personnalité. Quand j'ai débuté, j'avais une technique très rudimentaire. Ma tête était pleine de Paul Hindemith et de John Coltrane… C'est quelque chose d'avoir ça dans sa tête, mais c'en est une autre d'arriver à en jouer ! En revanche, je savais immédiatement jouer la musique pop. Ce sont mes racines. J'aime les chansons pop.



> Zoom

Vous citez souvent des musiciens de jazz, mais vous êtes considéré comme un artiste pop-rock...

Oui. Il existe de la musique vocale et de la musique instrumentale. Pourquoi devrait-on les opposer ? Depuis mes débuts, j'ai toujours aimé l'idée que l'on puisse jouer des deux. On ne voyait aucune raison d'exclure telle ou telle musique. Peut-être était-ce dans l'esprit de l'époque, de la fin des années soixante… nous écoutions Karlheinz Stockhausen et Luigi Nono et James Brown et Otis Redding. Non pas pour reproduire ce qu'ils faisaient, mais pour s'inspirer de leur travail. Et pourquoi pas ? La seule raison pour laquelle certains musiciens ne le font pas c'est quand ils veulent s'adapter à un marché spécifique… dans les années soixante, je me foutais complètement du marketing. J'étais probablement trop ivre pour m'en préoccuper! Il y a cette phrase que Miles Davis aimait dire à ses musiciens : "*J'aimerais que vous jouiez au-delà de ce que l'on connaît*". Pour lui, ce n'était pas suffisant que ses musiciens jouent juste bien… C'est intéressant de voir ce qu'il a fait avec Cannonball Adderley, ce saxophoniste extraordinaire qui pouvait jouer comme Benny Carter ou Charlie Parker. Tout le monde aimait Cannonball, mais Miles Davis a été assez grossier avec lui en lui disant "*Que fais-tu de vraiment nouveau harmoniquement parlant ? Tu te reposes sur mes harmonies, et tu sais exactement ce que tu vas jouer ! Et ça, c'est vraiment ennuyeux... trouve-moi*

d'autres notes !". Miles Davis l'a poussé en avant, de manière un peu brutale. Et c'est vraiment génial, mais aussi terriblement effrayant pour un musicien professionnel de s'entendre dire "*Maintenant, voilà quelque chose que tu ne peux pas faire*". Et c'est aussi la manière que j'ai de travailler. J'aime utiliser tout ce que je sais, mais en continuant d'expérimenter…

Comme jouer avec la voix de Brian Eno dans votre échantillonneur ?

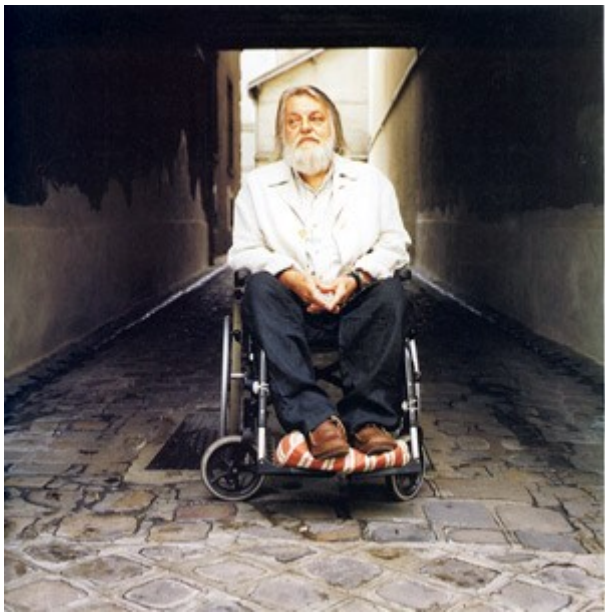
Tout à fait ! Que se passerait-il si je tentais ceci, ou si je tentais cela ? Échantillonner de la voix n'est pas une idée nouvelle : c'était déjà le principe du Mellotron (*le Mellotron était l'ancêtre de l'échantillonneur, les sons y étaient stockés sur des cartouches de bande magnétique, ndlr*). Je crois que Jack Bruce avait un Mellotron rempli uniquement avec des échantillons de sa propre voix. Que ce soit vrai ou non, l'idée est restée dans ma tête. J'ai toujours cherché à humaniser mon clavier. J'ai d'abord pensé que je devais tenter l'expérience avec ma propre voix. J'ai essayé et c'est une catastrophe. Tout sonnait désaccordé. Aucun intérêt. Donc je n'ai pas utilisé le Robertron pour ma propre musique. D'autres musiciens l'ont utilisé, comme Bjork sur le morceau *Oceania* de l'album *Medulla*. Et finalement, j'ai adoré ça ! Ensuite, j'ai essayé avec la voix de Karen Mantler. C'était très réussi. Puis j'ai repris le principe avec la chanteuse brésilienne Monica Vasconcelos, qui a une voix très pure. Et enfin j'ai échantillonné la voix de Brian Eno. J'ai vraiment insisté pour qu'il le fasse parce que je considère que c'est un chanteur remarquable et qu'il chante trop peu sur ses disques. Je l'encourage à chanter plus, car il a un peu tendance à se retirer derrière ses jouets. Je suis particulièrement content de l'Enotron. J'espère faire d'autres musiques avec cet instrument.

Vous devriez le commercialiser...

C'est vrai que c'est amusant… Mais les harmonies que je lui ai demandé de chanter ne sont pas forcément évidentes pour tout le monde. Comme dirait la chanson, "*It's my party and i won't cry if want to*" (Robert Wyatt chante le tube de Lesley Gore, ndlr). Et sur mes disques, c'est aussi simple que cela. J'ai envie de m'éclater pendant une heure en gardant cet esprit aventurier... J'évite de faire des fautes et j'essaie de jouer quelque chose de divertissant. C'est un combat permanent pour y arriver. Et quand je pense avoir obtenu quelque chose de réussi, je me passe un disque de Charlie Mingus ou de John Lennon, et ça me remet à ma place… Bon, ça veut dire qu'il y a toujours mieux à faire et c'est bon à savoir.

Vous vous référez souvent à des musiciens du passé. Ecoutez-vous aussi des musiques récentes ?

Ces derniers temps, je n'ai écouté quasiment que la musique que j'étais en train d'enregistrer, et celle de mes musiciens. Je pense que les critiques musicaux ont un meilleur panorama de la musique actuelle. Je ne reçois pas beaucoup de disques, je n'écoute pas la radio et je regarde peu la télévision… Et occasionnellement, quelques sons nouveaux parviennent à mes oreilles. En fait, je ne suis pas particulièrement à la recherche de nouvelles musiques. L'une des grandes qualités de l'art est qu'il peut se détacher de son époque et devenir intemporel. Ces derniers temps, j'ai essentiellement exploré la musique des années 30 et 40, et la musique archaïque venant d'Europe et du reste du monde. J'écoute aussi de la musique folk du monde entier… Parmi les disques récents que j'ai particulièrement aimé, il y a celui d'Hélène Labarrière, une contrebassiste française. Elle sait que j'apprécie son travail parce que je l'avais invitée à jouer au festival Meltdown dont j'assurais la programmation (*en 2001, ndlr*). Et je viens d'écrire les notes de pochette pour son dernier album, que j'écoute souvent et que j'adore. J'ai aussi acheté le disque de Joachim Kuhn. C'est un trio avec ce chanteur et joueur d'oud nord-africain (*Majid Bekkas, ndlr*) et ce batteur espagnol (*Ramon Lopez, ndlr*).



> Zoom

C'est un merveilleux groupe d'influence méditerranéenne, dans la tradition de Paul Bley… Et bien sûr, comme je suis chez Domino, j'écoute les sorties du label comme les Arctic Monkeys ou Bonnie Prince Billy. C'est vraiment bien. J'écoute aussi d'autres trucs, comme Amy Winehouse par exemple. Elle a un groupe dément, et un batteur vraiment incroyable. J'aime bien ces nouveaux groupes black qui apparaissent en ce moment à Londres… Tout cela me stimule beaucoup. Et comme vous le savez, Orphy Robinson joue du vibraphone sur mon album. Il vient de cette génération de musiciens qui a surgi en même temps que Courtney Pine. C'est un musicien complètement imprévisible, dont on ne peut deviner la prochaine note dans un solo. Je suis aussi impatient d'écouter le nouvel album de Cristina Dona. Et parfois, j'entends une musique que j'aime mais dont je déteste les paroles. Je dois avouer que je compatis maintenant pour mon public polonais, qui aime ma musique mais déteste l'idée que j'étais membre du parti communiste ! (*rires*). Je comprends très bien cela, car j'ai eu une réaction un peu semblable il y a quelques années au sujet d'un disque de Sinead O'Connor, ce très bel album qu'elle avait enregistré avec des musiciens jamaïcains (*Throw Down your arms*, *produit par Sly and Robbie, ndlr*). Au niveau des paroles, c'est du pur revival religieux rastafari, avec des passages comme "*Les gens disent que dieu n'existe pas. Mais je sais qu'ils ont tort*". En écoutant ça, je me dis "*Sinead, mais que racontes-tu là ?*". Mais ce reggae blanc est si réussi musicalement que j'aime le disque de toutes façons.

Et votre réponse à cela était le morceau Pastafari ?

Ah oui ! Cette idée me vient de Orphy Robinson. Ses parents sont jamaïcains et il est marié à une architecte italienne. Ils ont deux enfants, deux petits garçons qu'ils aiment bien appeler leurs "petits pastafariens" ! Je trouvais ça vraiment amusant et je lui ai demandé d'utiliser ce jeu de mots pour le morceau que nous avons enregistré ensemble. Ca convient tout à fait à l'idée du morceau car c'est un duo d'Orphy avec lui-même. Ce sont deux vibraphones qui se répondent, et dont l'un des deux a été traité par Jamie Johnson afin qu'il sonne comme un gamelan balinais… Ces deux vibraphones sonnaient vraiment comme ses deux petits enfants, ses petits Pastafariens !

Nous aimerions aussi parler de la pochette du disque.

C'est le travail d'Alfie. Je lui laisse une liberté totale quant au choix de ce qu'elle veut exprimer sur la pochette. Demandons-lui son avis. Alfie ?

(*Alfie nous rejoint alors*)

Alfreda Benge : C'était difficile de résumer l'album en une seule image. Et il y avait cette idée que l'opéra-comique pouvait aussi s'entendre comme un opéra "comic" (*comic, au sens de comic book, bande dessinée, ndlr*). Et donc, je suis partie sur l'idée de ces quatre petites cases, comme dans une bande dessinée, un strip. La première case "*Fading*" est liée au premier acte de l'opéra, "*No self*" correspond au deuxième acte et *"Out of the blue*" est un petit bonus parce qu'il faut quatre cases pour faire un carré, et cela correspond à cette chanson de transition avec le dernier acte. Et la dernière case est "*Un mar de suenos*"

(correspondant au titre Cancion de Julieta). Mais ces dessins ont été conçus de manière assez automatique. Je ne me suis pas dit : "*Je vais illustrer telle ou telle partie*". Le sens s'est finalement révélé après quelques semaines d'essais en agençant des découpages. Je pense que cette technique de collage est vraiment adaptée à l'esprit de ce disque, qui sonne lui-même comme un collage de différents points de vue.

On aimerait savoir si vous réalisez d'autres oeuvres par ailleurs, et si vous avez l'intention de les exposer un jour.

Je ne travaille plus vraiment les arts graphiques, à l'exception des pochettes de disques pour Robert. Mon passe-temps favori est d'écrire des paroles pour ses chansons. Mais j'ai un emploi du temps très occupé en ce moment, à cause de problèmes personnels liés au fait que ma mère ne va pas très bien. Donc j'ai finalement assez peu de temps à consacrer à tout cela. Et il n'y a pas suffisamment d'œuvres à montrer pour constituer une exposition.

Parlons aussi de vos nouveaux projets. Vous avez enregistré avec Charles Hayward *(le légendaire batteur de This Heat, ndlr*) ?

Robert Wyatt : Oui, on a fait des choses ensemble. Il a monté un groupe très intéressant d'improvisation libre. Il a travaillé avec le trompettiste Harry Beckett, Lol Coxhill, Hugh Hopper et Orphy Robinson. En fait, Charles Hayward n'a pas eu beaucoup de chance avec moi. Il m'avait invité à jouer du cornet avec eux à la radio, mais j'ai dû annuler à cause de la neige qui bloquait tous les trains. Impossible de me rendre à Londres dans ces conditions. Ils m'ont donc envoyé l'enregistrement de leur émission pour que je joue par-dessus. Mais ce n'était pas évident… Ca me donnait un peu l'impression d'être le type qui débarque en retard à une fête. J'ai tout de même trouvé des passages dans l'enregistrement qui me permettaient de jouer dessus. Charles a mixé le morceau et compte le sortir bientôt sur son propre label. C'est donc un petit quintette, avec Hugh Hopper, encore une fois. Quarante ans après nos débuts musicaux (*au sein de Soft Machine, ndlr*).

Vous apparaissez aussi avec Hugh Hopper sur le prochain album de Kevin Ayers...

Kevin m'a demandé de chanter l'une de ses chansons. Mais vocalement, je n'arrivais pas à suivre. Dans le temps, nos voix s'accordaient très bien parce qu'il pouvait chanter dans les graves et moi dans les aigus. C'était un joli contraste : je pouvais être sa voix féminine en quelque sorte. Mais maintenant nos voix sont dans le même registre. Et donc je lui ai proposé d'utiliser mon Robertron. C'est un chouette principe, ce Robertron : vous êtes à la fois là et ailleurs, c'est vous et c'est quelqu'un d'autre, c'est comme une personne qui n'en est pas une... c'est fantastique !

Et comme votre voix est très signée, on vous reconnaît immédiatement.

C'est justement ce qu'il voulait, et je suis content du résultat. Je suis heureux de voir que Kevin est de retour. Il a traversé une période difficile ces vingt dernières années, un véritable combat. Et il a finalement trouvé son Modus Operandi, sa façon de faire marcher les choses. Il était temps ! Je lui dois tellement parce qu'à nos débuts, Kevin était le seul du groupe à savoir écrire de vraies chansons. Ses chansons étaient à l'origine de toutes nos musiques, au moment où nous avons commencé à ne plus jouer de reprises pour nous focaliser sur l'écriture de nos propres morceaux. Je remercierai toujours Kevin pour cela. Il m'a tout appris.

Je me demandais si vous aviez écouté le disque de Scott Walker, The Drift...

Je l'ai écouté. J'ai même vu une émission de télé à son sujet. C'était passionnant. J'aime l'idée qu'il se soit complètement retiré des circuits classiques de l'industrie musicale pour explorer ses propres territoires musicaux. J'admire vraiment cette démarche.

Vous avez beaucoup de choses en commun, comme cette idée de l'opéra, ou les thématiques liées à la situation politique internationale.

Et nous sommes tous deux fans de Gil Evans! Je le sais parce que Alfie se souvient très bien de lui. Il fréquentait le club de Jazz de Ronnie Scott, où Alfie travaillait à l'époque, et elle se rappelle bien de Scott Walker. Il venait régulièrement pour écouter des jazzmen, pendant des nuits entières… Il n'y a pas tant de musiciens de rock qui font cela. On cherchait dans ces musiques d'autres façons de jouer. Nous ne jouons pas du jazz, ni Scott ni moi, mais nous avons tous deux appris énormément au contact de cette musique.

C'était une autre époque, bien avant Internet. Etes-vous au courant que votre album est déjà disponible illégalement, plus d'un mois avant sa sortie ?

C'est un peu effrayant, parce qu'en ce qui me concerne, je n'ai que ça pour vivre. Nous n'avons pas d'autres sources de revenus. C'est flippant parce que nous avons déjà dépensé beaucoup d'argent pour faire ce disque, et nous y avons consacré beaucoup de temps. Alors si les gens écoutent la musique sans l'acheter, nous sommes foutus ! C'est un réel problème, vous savez…

D'autant plus que vous ne faites pas de concerts.

Voilà bien le problème. C'est tout ce que nous avons pour vivre. Cette situation est assez cruelle. C'est comme si vous alliez au restaurant et que vous décidiez de vous enfuir sans payer l'addition ! Ce n'est pas très correct… (*rires*).

ROBERT WYATT
Comicopera
(*Domino / Pias)*

Robert Wyatt par Bertrand Burgalat

Sur son nouvel album, l'épatant *Chéri B.B.* (Tricatel), Bertrand Burgalat fait chanter Robert Wyatt, dans un registre qui ne lui est pas habituel. *This Summer Night*, disco 70's et cordes Curtis Mayfield, est une chanson à la nostalgie touchante (Robert Wyatt dansant dans une boîte de nuit disco, le sourire aux lèvres). B.B. nous donne son sentiment sur Wyatt.



" Robert et sa femme m'avaient déjà aidé sur quatre titres de mon album précédent. Alfie avait écrit des textes et Robert les chantait ensuite sur un magnétocassette pour me montrer comment les paroles devaient être placées sur ma mélodie. Cette fois-ci, je n'avais pas envoyé de voix témoin, juste un instrumental avec toujours le même genre d'indications, du genre faire quelque chose de solaire, méditerranéen, gai d'apparence et assez triste en même temps. Alfie a écrit les paroles avec en tête des souvenirs de jeunesse de vacances en Espagne, de rencontres d'une nuit qui se passent bien. Avant que j'aie envoyé un essai de mélodie, Robert en avait fait une. C'était très beau et j'avais honte de chanter ça après lui, je lui ai demandé s'il pourrait le faire; je les ai rejoints à Londres quand il finissait Comicopera. Une fois sa voix enregistrée, il m'a poussé à chanter dessus, ça m'a fait extrêmement plaisir car je n'ose pas trop chanter, j'ai l'impression que je n'ai pas le droit de faire ça. Mes sentiments sur Wyatt: lui et Alfie sont d'une générosité rare. Je n'aime pas le terme, en général dans le showbiz il désigne de vrais connards ; mais leur sensibilité ne s'arrête pas à la musique, ils sont extrêmement attentifs à ce que ressentent les gens autour d'eux, pas du tout génies créateurs dans leur tour d'ivoire. Il y a chez eux un mélange de détermination et de souplesse. Ils ne sont pas gentils parce qu'ils sont communistes, mais ils sont sûrement communistes parce qu'ils sont gentils ".
Propos recueillis par W.P.

La discographie de Robert Wyatt regorge de disques magnifiques, depuis ses débuts avec Soft Machine : il a joué sur des albums aussi indispensables que *The Madcap Laughs* de Syd Barrett, *Before And After Science* de Brian Eno, ou plus récemment *Smiling And Waving* de Anja Garbarek et *Songs From Before* de Max Richter, pour n'en citer que quelques-uns. Une discographie très complète est disponible sur le très beau site www.disco-robertwyatt.com. Petite sélection parmi ses albums solo.

ROCK BOTTOM

(1974)



Beaucoup de choses ont été dites sur cet album, grand classique des musiques de traverses... Pour ceux qui ne connaissent pas, difficile d'en parler sans tomber dans le superlatif. Que dire, alors ? Que son étrange hypnotisme peut vous faire pleurer et rire à la fois, qu'il peut s'écouter plus de mille fois sans dévoiler tous ses mystères, qu'il risque de changer votre vie à tout jamais ? Vous l'aurez compris, cet objet est bien plus qu'un simple disque : c'est un chef-d'œuvre absolu.

OLD ROTTENHAT

(1985)



Cet album est comme une épure de la musique de Wyatt. L'instrumentation est simplissime et se résume souvent à un clavier, une percussion et une voix (on touche là la quintessence de son travail vocal). Ce disque prouve une fois de plus que l'on peut dire beaucoup avec peu de moyens. C'est aussi son disque le plus ouvertement politique, aux textes abordant des sujets très durs, en contrepoint saisissant d'une musique plutôt douce.

DONDESTAN

(1991, revisité en 1998)



Sur des textes de Alfie, son épouse, Robert Wyatt signe là son disque le plus accessible. Tout en posant un regard sur le monde comme son prédécesseur (en militant pour la création d'un Etat palestinien, par exemple), ce disque est néanmoins plus décalé et surréaliste. On conseillera *Dondestan* comme une introduction en douceur à l'univers du maître. Une version remaniée est sortie en 1998 avec un mixage et un ordre des morceaux différent.

A SHORT BREAK

(1992)



Peu de temps après *Dondestan*, Robert Wyatt enregistre ce mini-album, mystérieux et sombre. C'est son dernier disque complètement solo, avant la trilogie *Shleep / Cuckooland / Comic-opera* (avec la même équipe de musiciens). Peu connu et souvent introuvable, cet album n'en demeure pas moins passionnant. Ce sont de longues litanies quasi improvisées avec un chant plaintif et entêtant. Une phrase bouleversante se dégage de cet album : « *Is every moment forever ?* ».

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

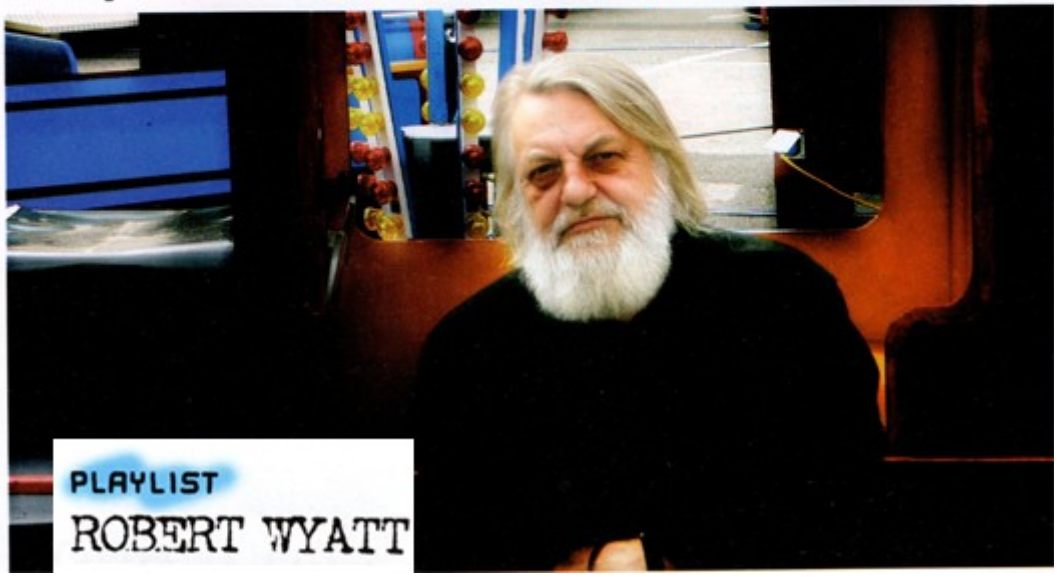
HOME

Petite fable humaine - Vibrations - N° 97 - octobre 2007

ROCK

PETITE FABLE HUMAINE

Post concept-album ou opéra, peu importe, voici l'un des sommets artistiques de l'ex-Soft Machine Robert Wyatt





Les disques qui comptent pour Robert Wyatt, œil espiègle et sourire vif, comme le prouve son drôle de Comicopera où il invite quelques vieux complices dont Brian Eno

CHARLES MINGUS
Shadows
Ce film de John Cassavetes, je l'ai compris. Une longue improvisation, qui a exercé une grosse influence sur moi. Adolescent, j'étais amoureux de l'actrice Leila Goldoni… C'est peut-être elle qui m'a fait aimer cette musique.

DIONNE WARWICK
Make Way For Dionne Warwick
C'est l'une des chanteuses que j'admire le plus, elle m'a donné envie de chanter. Elle reprend ici les écrins de Burt Bacharach. La combinaison des deux aboutit au meilleur album pop de tous les temps.

RAY CHARLES AND BETTY CARTER
Dedicated To You
Un grand moment d'élévation sexuelle de la musique, ou d'élévation musicale du sexe. Après tout, nous ne sommes pas que des auditeurs abstraits, mais aussi de vrais animaux !

Propos recueillis par Jacques Denis

Robert Wyatt, Comic Opera *(Domino/PIAS)*

EN CONCERT
12/10 : Bordeaux
13/10 : Le Thor
16/10 : Annemasse
17/10 : Paris (Olympia)
18/10 : Massy
20/10 : Béziers
23/10 : Vendheim

>>> **Retrouvez la playlist complète de Robert Wyatt sur www.vibrationsmusic.com**

Robert Wyatt, Comicopera (Domino)





En guise d'ouverture, une citation tirée de ce nouveau Robert : « Les Grecs séparent les choses en comédie ou tragédie. La comédie ne signifie pas la drôlerie, mais implique simplement les fables humaines, à l'opposé de la tragédie qui concerne les Dieux et le Destin. Ainsi, ceci comprend des fables humaines (...) et si pour terminer je chante un hymne à Che Guevara, je ne cherche cependant pas de nouveaux dieux, mais parle encore et toujours de fables humaines. »

Acte 1 : Robert Wyatt victime de la gravité, condamné à la perpétuité d'une chaise roulante pour être tombé d'une fenêtre du quatrième étage. Autrefois.

Acte 2 : Aujourd'hui. Robert Wyatt maître de la gravité, jouant malicieusement des sens de ce mot si lourd de conséquences. Sa musique atteint des sommets de légèreté (ici, rien de commun avec superficiel, mais synonyme de douceur, finesse, grâce) tout en considérant le Monde tel qu'il le mérite, c'est à dire avec sérieux, dignité, voire sévérité. Avec l'âge, sa barbe lui donne un air de Tolstoï et l'on perçoit chez cet infatigable engagé politique un mélange de tendresse et de colère.

Acte 3 : Robert Wyatt affranchi du rythme comme de la mélodie, connaisseur averti de leurs moindres sentiers et chausse-trappes, se riant du tempo comme les enfants jouent à saute-mouton. Il n'y avait guère que Monk pour aborder les principes de bases de la musique contemporaine avec une telle désinvolture magnifique. Robert Wyatt compose et enregistre son « Comicopera » en mode « automatique » ne découvrant qu'au final les tenants et aboutissants de l'œuvre. « Les plans comme les concepts sont limitatifs » déclare le maître de cérémonie. Oubliez l'idée d'un concept-album, ce fourre-tout des années 70, voici né le post-concept-album, dont lui seul a le secret.

En guise de final, une autre citation du Grand Robert : « La musique n'est pas un plaisir

abstrait ; lorsque vous jouez un disque, elle est une compagnie. La raison pour laquelle j'aime Duke Ellington, Charles Mingus et les big bands, c'est parce que chaque caractère du groupe est identifiable comme personne - Voici un groupe d'humains dans une même pièce. » II en va de même en cet opéra avec dans la distribution Paul Weller, Brian Eno, Phil Manzarek, Alfie Benge, Monica Vasconcelos, Anja Garbarek, Garcia-Lorca... : des amis, des présences, au long de ces seize pièces, belles, fascinantes et fragiles comme l'humanité du conteur Wyatt.

Thierry Sartorett

comicopera



robertwyatt

Voix unique dans le monde rock anglais,
ROBERT WYATT, entouré d'invités
aussi prestigieux que Brian Eno,
Paul Weller et Phil Manzanera,
est au sommet de son art et insuffle
une touche de poésie dans
une rentrée rock plutôt sombre...

Album "Comicopera"
Sortie le 8 octobre
(disponible en CD et double vinyle gatefold)

Soirée exceptionnelle au Divan du Monde (Paris)

L'unique apparition en public de Robert Wyatt
(interview + dédicace
+ diffusion de documentaire inédit)

Le 16 Octobre à 19h30



Publicité pour Comicopera parue dans le N° d'octobre 2007 de Vibrations

Previous article

Next article

Back to the list

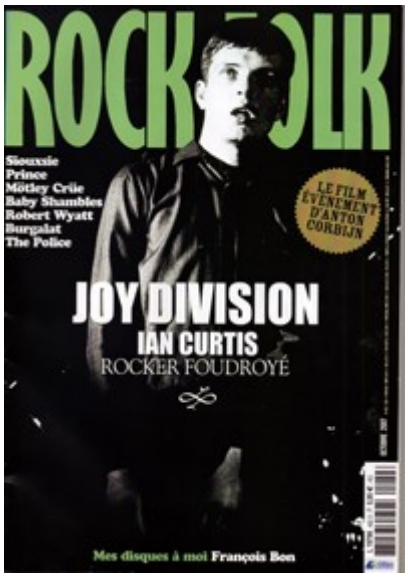
ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Bertrand Burgalat - Robert & Bertrand - Rock & Folk - N° 482 - octobre 2007

BERTRAND BURGALAT - ROBERT & BERTRAND



BERTRAND BURGALAT

Sur son nouvel album, le patron de Tricatel convie le maître Robert Wyatt pour un duo aux harmonies cosmiques. Interview et tournage de clip.



TRAND GALAT

e patron de Tricatel convie le maître
duo aux harmonies cosmiques.
et tournage de clip.

Un des derniers dimanches d'été, à Paris. Soleil timide, vent volontaire, un été moderne. 8e arrondissement. Les rues sont vides, ou presque. Deux touristes américaines, le pantalon quasiment sous les aisselles, polo rose de marque, sourire de cire, scrutent la vieille pierre mais semblent surtout regretter les devantures closes. *No shopping today*. Plus loin, l'Elysée. Avec deux plantons qui montent la garde. A l'intérieur, pas âme qui vive. Tous au travail. Ou tous sur un yacht. Peu importe. La République dort depuis longtemps. Place Beauvau, maintenant. Trottoir de gauche. Numéro impair. Code. 1er étage. Là, dans les bureaux d'Azzaro se tourne le clip de "This Summer Night", extrait du nouvel album de Bertrand Burgalat, "Chéri BB", où le fondateur de Tricatel croise la route de Robert Wyatt. Le fils qui a convié le père. Importance. L'homme en fauteuil est là, accompagné d'Alfie, sa compagne, manageuse, aussi peintre, auteur, bien sûr parolière. Les cigarettes s'enchaînent, les poignées de main et les sourires francs également.

Daniel Klein, le réalisateur, ne semble pas stressé plus que ça. Le tournage se déroule dans une pièce unique, tapissée de miroirs et de vitres qui semblent se renvoyer indéfiniment leurs pensées secrètes. Entre scène finale d'un James Bond ou d'un Bruce Lee, boîte à partouze époque Brigitte Lahaie avant qu'elle abandonne les queues pour les micros de radio grandes ondes et vaisseau d'un futur déjà oublié. On devine à peu près le rendu final. L'équipe est réduite, pas d'attachée de presse, agent, producteur dans les parages. Ambiance véritablement décontractée. Il n'y a pas de secret : pour vivre mieux, il faut savoir se débarrasser des petits soldats qui gesticulent dans le vide.

Photo Nathalie

"On ne peut pas être aimé par tout le monde"

Bertrand Burgalat honore aujourd'hui le bleu. La chemise, le pantalon, bleu. Il donne moins l'impression de participer à un clip que de recevoir des amis. Robert Wyatt, lui, est souffrant, migraines et virus vachard. Pas la forme olympique. Mais la petite étoile de mer brillante qu'il affiche sur sa chemise noire (une création de Vanessa Seward, l'amie de Burgalat et également créatrice de mode pour Azzaro), seul déguisement qu'il a accepté de revêtir, lui donne un côté prophète cosmique.

Il est gentil, Robert Wyatt. Malgré quarante années au service de la musique, quelques disques cultes et une tragédie personnelle au compteur, qui n'a toujours pas fini de faire fantasmer ceux qui le regardent comme une sorte de créature mythologique, il fume silencieusement, accepte toutes les conversations, ne se plaint pas. Quand il apprend que Rock&Folk est dans la place, il est agréablement surpris. Alfie, elle, s'interroge. Pourquoi pas d'interview de Robert pour son nouvel album qui sort en octobre chez Domino ? Presque embarrassé, on répond à côté. Les prises défilent. Robert semble mal à l'aise, il s'explique : "*]e suis vraiment un piètre acteur. Alfie me reproche souvent de ne pas interpréter les personnages que je chante. Elle a raison. Aujourd'hui, je me sens comme un vieil homme très moche qu'une jolie jeune femme viendrait prendre en photo pour un magazine sur le tournage d'un clip. C'est ridicule. Ça devrait être le contraire, moi derrière l'appareil et elle qui pose.*



Quand j'étais jeune, beau et ivre (en français—NdA)*, je n'avais peur de rien, je pouvais traverser le monde à poil. Maintenant, je ressemble à un vieux prêtre russe ou quelque chose du genre. Et d'être ainsi filmé, je me sens pris au piège, coincé. Je suis un peu nerveux, je ne me produis plus sur scène, j'ai du mal. Mais ce n'est pas trop difficile.]e n'ai pas de choses trop compliquées à faire devant la caméra. Je ne suis qu'un mauvais acteur.*"

Mais de voir, dans cette pièce miroir, Wyatt dans son fauteuil et Burgalat assis à ses pieds, tous les deux s'adonnant au play-back, on hallucinerait presque. Le titre 'This Summer Night' tourne en boucle. Dans un monde parallèle, il serait certifié platine. Pop qui tournoie, où Wyatt chante les mots d'Alfie, une romance d'une nuit, il y a longtemps, où deux amants dansent avant de s'étreindre, avant de se séparer pour toujours. Wyatt qui danse. Evidemment, la magie opère. Deux voix qui finissent par n'être qu'une, cette basse entêtante, ces cordes d'évasion, ça coule, c'est beau. C'est l'impossible qui devient accessible. Plus tard, les AS Dragon viendront jouer la comédie, tout de blanc vêtus. Avec aussi Louis Bona, joueur d'alto de 17 ans, gueule d'ange, déjà adopté par la Famille, la Tribu. Loin des associations de malfaiteurs trop souvent croisées.

La journée se passe, doucement. Entre deux séquences, Burgalat dévore une salade de fruits multicolore. Robert Wyatt, lui, dort, la tête posée sur un coussin improvisé. On propose à Burgalat de parler de ce "Chéri BB", album invisible qui n'existera pas dans les bacs des disquaires. Uniquement disponible sur le site de Tricatel, en chargement et bientôt en CD, en VPC. Un disque que personne ne pourra taxer de difficile ou de private joke. Le talent, la générosité aussi, l'amour de la mélodie qui emmène, le sens de l'atmosphère propice à mille évasions, la poésie qui fait mouche, sans jamais flirter avec le slogan, tout est là. Et puis, ce son ! Conçu quasiment à la maison, ce disque explose dans le casque. Surtout et c'est là que la chose devient carrément sublime, c'est que, dans ce disque, n'importe qui pourra retrouver ses propres influences, même si ce ne sont pas celles de Burgalat. Voilà la force d'un artiste crédible. Quand les chansons s'adaptent à la vie de ceux qui les écoutent. Sans forcer. Burgalat, c'est Louis de Funès jouant au golf avec Spector, c'est "La Boum" avec de l'acide dans le verre de Sophie Marceau, c'est Alan Vega au volant d'une voiture italienne, avant que le béton ne dévore le littoral. Blondie qui fait du trampoline. Lio qui implose. C'est tout ce que l'on veut parce que c'est un disque personnel, au sens le plus vital du terme et donc un disque forcément universel. Un disque où Burgalat chante et chante mieux que bien ! Un disque, enfin, que l'on sentirait presque comme la dernière chance pour Burgalat. Même s'il s'en défend, la fatigue est palpable. Mais le regard, lui, reste rigolard. Même pas mort.

Robert & Bertrand

Je me rappelle, à la fin du siècle dernier, avoir lu un entretien avec Robert Wyatt. Le journaliste lui demandait quelle musique il écoutait. Le vieux barbu était embarrassé : il n'écoutait rien ou presque, si ce n'est du jazz et de la musique latine. Pas de rock — qui n'existait plus à l'époque — ni de musiques électroniques - qu'il fallait impérativement aimer, même si l'on ne comptait que quelques perles rares pour des milliers de coquilles vides. De tout cela, Wyatt se fichait royalement (comme dit le Petit Larousse : *"de manière royale, somptueuse ; avec magnificence").* Ni vieux con (comme tous ces morts vivants qui ont fait de la chapelle Sixties un lupanar), ni faux jeune (comme David Bowie), ni intello soporifique (comme Brian Eno), ni perché irrécupérable (comme certains de ses camarades de Canterbury). Détaché et sans descendance ou presque. Quelques petits malins ont bien tenté de copier la recette, pour un résultat un peu tiède (Imitation Electric Piano), souvent dégoulinant (Syd Matters), parfois brillant (Testbild !). C'est qu'une chose leur avait échappé : les recettes de Wyatt changent constamment, au point qu'on ne saurait parler de recettes. Est-ce à dire que Wyatt est *intemporel* ? On laissera l'adjectif aux esprits simples ; une œuvre d'art intemporelle, c'est comme une maison non-spatiale, ça n'existe pas. Une imperméabilité aux modes et une intelligence à faire des mondes suffiront - Oscar Wilde : l'art *"fait et défait des mondes et tire la lune du ciel avec un fil de pourpre",* la lune fût-elle en juin. Ce monde autonome, régi par ses lois propres, Wyatt a su l'habiter sans faute de goût., au point que certains esprits chagrins le rangent volontiers dans le tiroir du bon goût néo-bourgeois, aux côtés de ces petites billes de naphtaline (la nouvelle scène rock) et ces nounours en peluche (la nouvelle chanson française et toute la joliesse lo-fi) dont la presse cultivée ne cesse de faire la promotion. Mais ranger Wyatt dans ce beau tiroir de bois verni, c'est comparer une taupinière à une montagne. Oui, la musique de Wyatt est de bon goût mais dans un sens autre que le bon goût lo-fi de Coco Rosie ou les mignardises d'Emilie Simon — car le sentimentalisme, on le sait depuis Platon, est une perversion du goût qui jamais n'a atteint Wyatt.

Je me rappelle, au début de ce siècle, avoir assisté à un concert de Bertrand Burgalat. L'assistance, c'était l'époque, était composée de jeune cadres dynamiques et branchés, en pleine vague des start-ups. On pouvait entendre : *"Tu verras, c'est le pape de l'easy listening."* Avec humour, Burgalat avait dit un jour : *"Je fais du* difficult listening, *mes ventes de disques en témoignent."* Comme Wyatt, Burgalat mélange des accords complexes et des rythmes sophistiqués issus du jazz à des structures pop, avec un riche travail sur le timbre et un amour inconditionnel des vieux synthétiseurs aux flancs de bois, des arrangements d'orchestre et des dernières technologies numériques. Si la musique de Bertrand est easy listening, c'est à la manière non de la *muzak* que distillent les haut-parleurs des entreprises américaines mais des musiques d'ameublement d'Erik Satie qui habillent notre mélancolie plutôt que les intérieurs bourgeois. Entendre de l'easy listening chez Burgalat, c'est comme s'amuser du kitsch de Kraftwerk. C'est passer à côté. Comme celle de Wyatt, la musique de Burgalat peut être dite de bon goût, au sens noble, bien loin de la mignardise et de la facilité. On aura compris le caractère non fortuit de cette collaboration et l'on se passera des poncifs (rencontre au sommet, etc).

JOHAN GIRARD (Dorian Pimpernel)

Un mec super

ROCK&FOLK : Cette journée est forcément particulière pour vous : un tournage de clip avec Robert Wyatt ?

Bertrand Burgalat : Je n'ai pas toujours conscience des choses géniales quand elles se produisent. Je ne sais pas assez jouir des choses pour me dire qu'aujourd'hui, c'est un moment super. J'ai du mal avec l'instant présent. Pour moi, Robert Wyatt a eu une influence énorme. C'est une joie de faire de la musique avec lui, de tourner ce clip avec lui. Aujourd'hui c'est irréel. Et puis, il y a les AS Dragon qui sont là, aussi. Un vrai moment de joie.

R&F : Comment définiriez-vous votre nouvel album, "ChériBB"?

Bertrand Burgalat : Comparativement à ce que j'ai pu faire avant, je pense que ce disque est plus compact J'ai une tendance à vouloir faire des disques où il y a toujours des arrière-plans et c'est peut-être ce qui les rend déconcertants à la première écoute. J'aime bien qu'on puisse réécouter et trouver derrière des couleurs, des choses qu'on n'entendait pas la première fois. Celui-là est peut-être plus direct.

C'est l'avantage quand on fait des trucs qui ne cartonnent pas, on n'a pas de recette. On ne peut pas se dire : *que va penser mon public ?* Quoique (rires). Je me suis retrouvé en studio avec des mecs qui vendaient 3000 disques et qui pensaient comme ça... Après "Portrait Robot", j'étais quand même vraiment super déprimé. C'est bizarre parce qu'à chaque fois, je mets quand même la barre très bas (*rires*). Et à chaque fois, je n'y arrive pas. "Portrait Robot" n'a pas dû dépasser les 10 000 exemplaires...

R&F : **Vos derniers entretiens vous montraient quelque peu amer...**

Bertrand Burgalat : Actuellement, j'ai plutôt la patate. Mais parce que je n'attends pas grand-chose. Ce qui est difficile, c'est vraiment, quand on fait de la musique, une fois qu'on l'a finie, de se dire : *Putain, ça va encore être la croix et la bannière pour trouver un distributeur, pour en placer trente en magasins...* Mais dès lors qu'on s'en fout, on n'a plus ce truc de compétition. On essaye donc de vendre ses disques de la manière la plus simple et directe possible. Par contre, je ne ferai jamais les choses comme ça pour un groupe comme les Shades. Parce qu'ils ont vraiment la possibilité de toucher un public plus large...

R&F : Mais ce nouvel album possède certains atouts capables de toucher un public plus large. Auriez-vous abandonné le combat concernant vos propres albums ?

Bertrand Burgalat : C'est très délicat de s'occuper de son propre disque. C'est pour ça que les deux précédents, je les avais mis en licence. Au moins, ce n'était pas moi qui appelais les radios pour leur dire à quel point Bertrand Burgalat était un mec super et qu'il fallait le cartonner en FM (*rires*). Mais le label, je ne l'ai pas fait par choix... La plupart des disques que nous avons sortis n'auraient jamais vu le jour sans Tricatel. Il fallait que ces disques existent. C'est de cet ordre-là... Rencontrer le manager malhonnête, qui croit en ce que tu fais et qui t'arnaque, ça a toujours été mon rêve. Mon Colonel Parker. Et je n'aurais pas eu à faire tout ça.

R&F : Pardonnez l'insistance mais ce nouvel album est tout de même très accessible, avec des chansons... Plusieurs amis au départ réfractaires ont applaudi à l'écoute...

Bertrand Burgalat : Souvent, des gens me disent : "*C'est incroyable que tel truc n'ait pas marché.*" J'ai réfléchi là-dessus. Si certains de nos trucs n'ont pas explosé, c'est parce que c'étaient des tubes idéalisés. Parce que je me disais : *Voilà ce qui devrait passer à la radio*. Alors qu'en fait, c'étaient des ovnis, des choses qui ne correspondaient pas à ce qui passait sur les ondes à ce moment-là. Aujourd'hui, on est dans une période où il y a très peu de tubes naturels. Franchement, le mec qui dit qu'il était sûr que ça marcherait, c'est de la connerie. Un truc comme Christophe Willem, pour moi, c'était intéressant. Ça me rend modeste. Je me rends compte qu'avec lui, je fais le même genre de chansons que d'habitude et ça marche. Pourquoi ? Ce n'est pas parce que nos chansons sont bien mais parce que, tout d'un coup, il y a un interprète qui a quand même du charisme, qui joue le jeu à fond, qui est vraiment un performer, qui a su charmer le public et, en même temps, je suis conscient que, dans ce disque, ce ne sont pas les morceaux que j'ai faits qui cartonnent le plus.

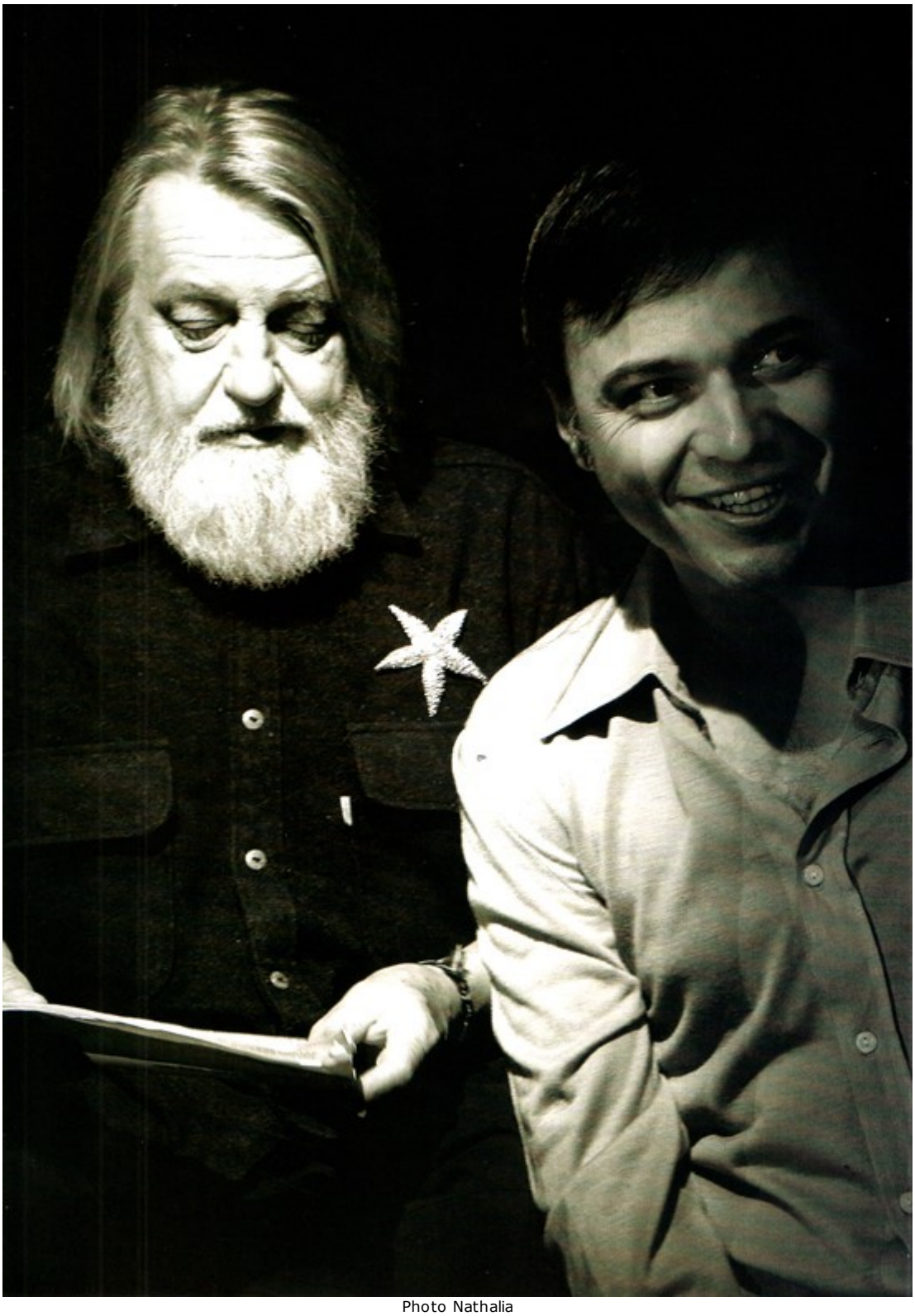


Photo Nathalia

Si ça plaît à Robert

Coupure. Le tournage reprend. Bertrand et Robert assis sur un canapé, des fruits dans des coupoles sur une table basse. Les AS Dragon et Louis qui jouent dans le vide, en arrière-plan. Un songe. Le temps s'est arrêté. Alfie attend dans une pièce adjacente. Elle se confie : " *Quand j'ai rencontré Bertrand, je lui ai dit que ma seule règle était de ne jamais écrire de chansons d'amour. Il est tout de même parvenu à me pousser à trahir ma seule règle* (rires)... *Les chansons de Bertrand sont comme des personnages dans les films d'Eric Rohmer. Bertrand est unique, spécial. Il a du style, il sait où il va, sans jamais manier l'ironie. II ne donne pas dans le pastiche. Et ses productions sont intenses.* " Pas de doute, l'enfant terrible de la pop française a été adopté.

Nouvelle pause. Robert rejoint Morphée. Bertrand attend la prochaine question. Le soleil est de retour, la terrasse inondée de lumière, des rires qui résonnent au loin, Nathalia qui mitraille tout ce qui bouge, un dimanche en apesanteur.

R&F : Votre paranoïa vis à vis de certains médias qui vous boycottent se porte bien ?

Bertrand Burgalat : J'essaye de faire la part des choses. On ne peut pas être aimé par tout le monde. Que quelqu'un ne m'aime pas en tant que personne, je trouve ça tout à fait normal. Je trouve ça dommage quand ça rejaillit sur tous les groupes du label. Mais qu'est-ce qu'on peut faire ? Pour l'instant, je n'ai pas l'impression que tous ces préjugés aient écarté des gens très intéressants. Ça écarte des gens plutôt conformistes. Et, en même temps, ce que l'on fait, ça demande un effort, c'est vrai. Non pas que la musique soit difficile, mais ça demande un effort pour dépasser les préjugés. C'est le cas à toutes les époques. Et même si on a la réputation d'être branché, on n'est jamais le truc qu'il est bon de citer.

"Conjurer le côté artiste maudit"

C'est marrant, ce n'est pas grave. Mais je ne suis pas vraiment paranoïaque. Ce qui est certain, c'est que je ne suis pas complètement détaché. Il y a des gens qui se foutent d'être aimé ou pas. Moi, quand je vois une critique qui est dure, ça me blesse. Mais bizarrement, je me sens moins découragé actuellement qu'il y a un an ou deux... Il y a quelques temps, dans les Inrocks, un mec a écrit que Burgalat ferait mieux d'arrêter de chanter. Mais quand Robert m'a dit que je devais chanter sur le morceau, ça m'a fait super plaisir ! Si ça plaît à Robert, c'est déjà pas mal (rires). J'ai aussi régulièrement ce fantasme de tout laisser tomber et de faire autre chose...

R&F : II y a justement une rumeur qui dit que Burgalat va partir s'installer dans les Pyrénées...?

Bertrand Burgalat : Ouais, la délocalisation est en voie. Je ferai de la musique, j'essayerai de faire de la musique...

R&F : En guise de conclusion, pourquoi ce titre, "Chéri BB" ?

Bertrand Burgalat : C'était une façon de dire que, finalement, même si je suis du style à tout le temps me plaindre, je suis conscient qu'il y a plein de gens qui m'aiment. Plein de gens qui soutiennent le label. Une façon de conjurer le côté artiste maudit et tout ça (*sourire*).

Plein de surprises

C'est dans la boîte. Le clip de "This Summer Night" verra bientôt le jour. Sur internet et nulle part ailleurs. A moins que la télévision se réveille. Pas gagné. Robert Wyatt s'apprête à quitter les lieux. Il demande une cigarette. Et joue au critique rock le temps d'un au revoir :"*Le nouvel album de Bertrand, parfois, m'évoque la musique d'un film indien, cette collision folle d'effets à la fois familiers et inconnus. Ou alors un western. On ne sait jamais ce qui va venir après. C'est plein de surprises. Il parvient à être consistant sans jamais être ennuyeux. Et je peux vous assurer que c'est un véritable défi pour un artiste, de parvenir à ce résultat... Rock&Folk se porte bien ? Je comprends que vous ne parliez pas de moi, place aux jeunes, hein ?*" La jeunesse... On évoque Pete Doherty. Sans attendre, il répond : "*Pete Doherty ? Oh, je le trouve charmant, il l'air si gentil. Pour moi, la musique n'est pas une histoire de niveau technique mais de compagnie. Il suffit de se sentir bien avec les gens avec qui on se retrouve en studio. Je l'aime bien, ce petit gars et je lui souhaite le meilleur et toute la chance possible. Les journalistes sont durs avec lui. Ils feraient mieux de l'encourager parce que c'est un bon songwriter. Eh, Rock&Folk, continuez comme ça et ne vous laissez pas emmerder par les connards !* "

Message reçu. Dernière poignée de main à Bertrand Burgalat. Une journée loin du monde s'achève. Il va désormais s'agir de privilégier la musique. Avant de condamner Burgalat pour les pires raisons (bobo, easy listening, branché, élitiste, passéiste, la liste des inepties est encore longue), il serait bon de lui laisser une chance. Par exemple en se rendant sur www.tricatel.com où "Chéri BB" est disponible à l'écoute. Il serait regrettable de jouer la carte de l'ignorance et d'oublier un disque, un bon disque (ce qui ne gâche rien), avant même qu'il ait pu véritablement exister.

JEROME REIJASSE

CD "Chéri BB" (Tricatel)

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Robert Wyatt - Une carrière accidentelle - Muziq - N° 5 - janvier-février-mars 2006

ROBERT WYATT - UNE CARRIÈRE ACCIDENTELLE



"L'idée même d'un groupe de rock est un vrai désastre. Un groupe finit obligatoirement dans la douleur".

L'East End londonien, un lundi d'octobre. Robert Wyatt, fondateur de Soft Machine et Matching Mole, le lien qui unit Syd Barrett à Bjork, le chevalier de la grande gidouille nommé par le Collège de Pataphysique, l'ancien membre du parti communiste anglais et le seul musicien prog' vénéré par les punks accueille l'envoyé spécial de Muziq avec le dernier Albert Marcoeur en fond sonore.

L'œil azur pétille, le *teapot* fulmine et le jazzman contrarié s'apprête à remonter le temps.

Premier arrêt en 1962 avec les Wild Flowers de Brian Hopper, Richard Sinclair et Kevin Ayers. « Avant les Wild Flowers, je n'avais jamais songé à devenir musicien. J'ai quitté l'école à 16 ans. J'ai fait la plonge, distribué des flyers pour des concerts de jazz, coupé du bois dans les forêts pour préparer les arbres de Noël... Au début des sixties, les beat groups sont arrivés. Et comme c'était le cas pour la musique folk, tout le monde pouvait en jouer. J'ai été batteur dans un de ces groupes et on a commencé à jouer dans des soirées dansantes. C'est un sentiment merveilleux : vous jouez un beat et les gens se mettent à danser. C'est comme quelqu'un qui se met à la cuisine. Vous avez la chance de préparer votre premier repas. Et ils mangent ! C'est une connexion qui s'établit avec des gens que vous ne connaissez pas, un rapport intime avec des étrangers. Je suis très fier d'avoir joué lors de ces soirées. Après six ans, c'était le job qui ressemblait le moins à un vrai boulot. C'était comme des vacances ».

Les vacances prendront fin en 1966, date du split des Wild Flowers. Wyatt, Kevin Ayers, Mike Ratledge et Daevid Allen fondent Soft Machine, dont la principale particularité, outre un patronyme emprunté au Festin nu de Burroughs, propulse le batteur aux lead vocals, une anomalie dans la scène rock de l'époque. Wyatt vivra mal sa première incursion dans le *star system*. Les tournées incessantes (malgré une scène régulièrement partagée avec Jimi Hendrix en 1968), la pression commerciale et les conflits d'ego auront raison de Soft Machine au bout de trois albums.

« L'idée même d'un groupe de rock est un vrai désastre. C'aurait dû être une expérience temporaire comme le mouvement dada. Un groupe finit obligatoirement dans la douleur ». Wyatt démarre alors sa carrière solo avec les collages sonores "The End Of An Ear" en 1971, avant de mettre sur pied la formation instrumentale Matching Mole (une dérivation de Machine Molle, "Soft Machine" traduit dans la langue de Molière) l'année suivante.



« L'idée même d'un groupe de rock est un vrai désastre. Un groupe finit obligatoirement dans la douleur

ROBERT WYATT

UNE CARRIÈRE ACCIDENTELLE PAR CHRISTOPHE GEUDIN

L'East End londonien, un lundi d'octobre. Robert Wyatt, fondateur de Soft Machine et Matching Mole, le lien qui unit Syd Barrett à Björk, le chevalier de la grande gidouille nommé par le Collège de Pataphysique, l'ancien membre du parti communiste anglais et le seul musicien prog' vénéré par les punks accueille l'envoyé spécial de Muziq avec le dernier Albert Marcoeur en fond sonore. L'œil azur pétille, le *teapot* fulmine et le jazzman contrarié s'apprête à remonter le temps. Premier arrêt en 1962 avec les Wild Flowers de Brian Hopper, Richard Sinclair et Kevin Ayers. « Avant les Wild Flowers, je n'avais jamais songé à devenir musicien. J'ai quitté l'école à 16 ans. J'ai fait la plonge, distribué des flyers pour des concerts de jazz, coupé du bois dans les forêts pour préparer les arbres de Noël... Au début des sixties, les beat groups sont arrivés. Et comme c'était le cas pour la musique folk, tout le monde pouvait en jouer. J'ai été batteur dans un de ces groupes et on a commencé à jouer dans des soirées dansantes. C'est un sentiment merveilleux : vous jouez un beat et les gens se mettent à danser. C'est comme quelqu'un qui se met à la cuisine. Vous avez la chance de préparer votre premier repas. Et ils mangent ! C'est une connexion qui s'établit avec des gens que vous ne connaissez pas, un rapport intime avec des étrangers. Je suis très fier d'avoir joué lors de ces soirées. Après six ans, c'était le job qui ressemblait le moins à un vrai boulot. C'était comme des vacances ». Les vacances prendront fin en 1966, date du split des Wild Flowers. Wyatt, Kevin Ayers, Mike Ratledge et Daevid Allen fondent Soft Machine, dont la principale particularité, outre un patronyme emprunté au Festin nu de Burroughs, propulse le batteur aux *lead vocals*, une anomalie dans la scène rock de l'époque. Wyatt vivra mal sa première incursion dans le *star system* : les tournées incessantes (malgré une scène régulièrement partagée avec Jimi Hendrix en 1968), la pression commerciale et les conflits d'ego auront raison de Soft Machine au bout de trois albums. « L'idée même d'un groupe de rock est un vrai désastre. Ç'aurait dû être une expérience temporaire comme le mouvement dada. Un groupe finit obligatoirement dans la douleur ». Wyatt démarre alors sa carrière solo avec les collages sonores "The End Of An Ear" en 1971, avant de mettre sur pied la formation instrumentale Matching Mole (une dérivation de Machine Molle, "Soft Machine" traduit dans la langue de Molière) l'année suivante.

DEUX ALBUMS SUIVRONT, jusqu'au dramatique 1er juin 1973. Lors d'une party copieusement arrosée, Robert Wyatt tombe d'une fenêtre du troisième étage et devient paraplégique. « J'étais le buveur et j'allais toujours trop loin » se souvient le multi-instrumentiste. « Quelque part, cet accident m'a peut-être sauvé la vie ». Evoluant désormais en chaise roulante, Wyatt réactive sa carrière solo et convoque un panel de proches (dont Nick Mason, batteur de Pink Floyd, Fred Frith, guitariste d'Henry Cow, Mike Oldfield et Ivor Cutler) pour enregistrer son chef d'œuvre, "Rock Bottom", pierre de touche du rock méditatif, sort en 1974. « Nick Mason et ma femme Alfie ont exercé une sorte de double influence sur "Rock Bottom". Ils pensaient que la musique que j'avais jouée auparavant ne respirait pas assez, qu'elle manquait d'espace. Alfie a toujours été une fan de Van Morrison. Elle aimait sa façon de dériver. Elle pensait que Soft Machine et Matching Mole essayaient trop de remplir chaque mesure avec des nouvelles idées et de nouveaux procédés. D'un point de vue technique, Nick Mason était un batteur au style diamétralement opposé au mien. Il marque le temps comme une grande horloge sur les disques des Pink Floyd. Je voulais qu'il amène son sens du pas et de l'espace. »

LE DIMANCHE 8 SEPTEMBRE 1974, quelques mois à peine après son accident, Robert Wyatt donne un concert historique au Drury Lane Theater de Londres, à quelques pas de Covent Garden. Nick Mason, Phil Manzanera, Laurie Allan, Fred Frith et le claviériste Dave Stewart délivrent l'intégralité de "Rock Bottom", assortis de titres de Soft Machine et Matching Mole autour de Robert Wyatt, au piano et au chant. John Peel, un proche de Wyatt, joue le rôle du MC lors d'une formidable introduction en forme de numéro de *stand-up comedy*. « C'était si léger. John ne se sert pas d'hyperboles. On a l'impression que tout se passe dans votre salle à manger. C'est tellement agréable de jouer un concert dans ces conditions... J'aimerais penser que j'étais proche de lui, mais on s'est tous rendus compte après sa disparition que nous étions des milliers à nous sentir proches de lui. John était une sorte de travailleur social. Il pouvait transformer une guerre féroce en partie de football amicale. Il recevait des groupes qui chantaient « je veux tuer mes parents et démolir à la mitraillette la première personne que je croiserai dans la rue ». Il les trouvait très drôles et les invitait ensuite au pub et toute l'animosité retombait. Tout était humanisé avec John. Il jouait du reggae à l'époque où le National Front et les jeunes se battaient dans la rue. Il était au-dessus de tout ça, il guérissait les blessures ». A la grande satisfaction de l'auteur de "Dondestan" (1991) et du très réussi "Cuckooland", paru en 2003, le concert de Dury Lane est enfin disponible sur le marché, trente et un ans après son enregistrement. « On nous l'a longtemps demandé. C'est une bonne surprise d'entendre ça à nouveau. Ce show était disponible en pirate depuis de nombreuses années, et ces putains de bootlegs blessaient ma vanité *[rires]*. C'était la première fois que j'avais le privilège d'avoir des musiciens qui travaillaient sur mes propres compositions, la première fois que je passais d'acteur à metteur en scène. C'était aussi la première fois que je me retrouvais à la tête d'un groupe. En tant que batteur, j'essayais juste de m'intégrer et essayer de comprendre ce que les autres voulaient de moi. Mais par-dessus tout, j'étais choqué de plaisir de découvrir que ce concert sonnait mieux que dans ma mémoire ».

ROBERT WYATT N'EST PLUS JAMAIS MONTÉ sur une scène depuis 1974. L'été dernier, lors du festival Meltdown organisé en l'honneur de Patti Smith, Wyatt présentait un tribute à Jimi Hendrix. Sur scène, Tom Verlaine, Flea et Jeff Beck étaient chargés de rendre hommage au gaucher cherokee. Robert Wyatt avait apporté sa trompette. Son épouse Alfie le dissuadera de l'utiliser quelques minutes avant le début du show. Wyatt pensait-il sérieusement effectuer son retour sur scène ce soir-là ? « Tout est sérieux, surtout la comédie » répond sans ciller le baba dada. ■

ECOUTER "Live At Druny Lane 1974" (Hannibal/naïve)

DEUX ALBUMS SUIVRONT, jusqu'au dramatique 1er juin 1973. Lors d'une party copieusement arrosée, Robert Wyatt tombe d'une fenêtre du troisième étage et devient paraplégique. « J'étais le buveur et j'allais toujours trop loin » se souvient le multi-instrumentiste. « Quelque part, cet accident rn'a peut-être sauvé la vie ».

Evoluant désormais en chaise roulante, Wyatt réactive sa carrière solo et convoque un panel de proches (dont Nick Mason, batteur de Pink Floyd, Fred Frith, guitariste d'Henry Cow, Mike Oldfield et ivor Cutler) pour enregistrer son chef d'œuvre. "Rock Botîom", pierre de touche du rock méditatif, sort en 1974.

« Nick Mason et rna femme Alfie ont exercé une sorte de double influence sur "Rock Bottorn". Ils pensaient que la musique que j'avais jouée auparavant ne respirait pas assez, qu'elle manquait d'espace. Alfie a toujours été une fan de Van Morrison. Elle aimait sa façon de dériver. Elle pensait que Soft Machine et Matching Mole essayaient trop de remplir chaque mesure avec des nouvelles idées et de nouveaux procédés; D'un point de vue technique, Nick Mason était un batteur au style diamétralement opposé au mien. Il marque le temps comme une grande horloge sur les disques des Pink Floyd. Je voulais qu'il amène son sens du pas et de l'espace. »

LE DIMANCHE 8 SEPTEMBRE 1974, quelques mois à peine après son accident, Robert Wyatt donne un concert historique au Drury Lane Theater de Londres, à quelques pas de Covent Garden. Nick Mason, Phil Manzanera, Laurie Allan, Fred Frith et le claviériste Dave Stewart délivrent l'intégralité de "Rock Bottom", assortis de titres de Soft Machine et Matching Mole autour de Robert Wyatt, au piano et au chant. John Peel, un proche de Wyatt, joue le rôle du MC lors d'une formidable introduction en forme de numéro de *stand-up comedy*. « C'était si léger. John ne se sert pas d'hyperboles. On a l'impression que tout se passe dans votre salle à manger. C'est tellement agréable de jouer un concert dans ces conditions... J'aimerais penser que j'étais proche de lui, mais on s'est tous rendus compte après sa disparition que nous étions des milliers à nous sentir proches de lui, John était une sorte de travailleur social. Il pouvait transformer une guerre féroce en partie de football amicale. Il recevait des groupes qui chantaient « je veux tuer mes parents et démolir à la mitraillette la première personne que je croiserai dans la rue ». Il les trouvait très drôles et les invitait ensuite au pub et toute l'animosité retombait. Tout était humanisé avec John. Il jouait du reggae à l'époque où le National Front et les jeunes se battaient dans la rue. Il était au-dessus de tout ça, il guérissait les blessures ».

A la grande satisfaction de l'auteur de "Dondestan" (1991) et du très réussi "Cuckooland", paru en 2003, le concert de Dury Lane est enfin disponible sur le marché, trente et un ans après son enregistrement. « On nous l'a longtemps demandé. C'est une bonne surprise d'entendre ça à nouveau. Ce show était disponible en pirate depuis de nombreuses années, et ces putains de bootlegs blessaient ma vanité [rires]. C'était la première fois que j'avais le privilège d'avoir des musiciens qui travaillaient sur mes propres compositions, la première fois que je passais d'acteur à metteur en scène. C'était aussi la première fois que je rne retrouvais à la tête d'un groupe. En tant que batteur, j'essayais juste de m'intégrer et essayer de comprendre ce que les autres voulaient de moi. Mais par-dessus tout, j'étais choqué de plaisir de découvrir que ce concert sonnait mieux que dans rna mémoire ».

ROBERT WYATT N'EST PLUS JAMAIS MONTÉ sur une scène depuis 1974. L'été dernier, lors du festival Meltdown organisé en l'honneur de Patti Smith, Wyatt présentait un tribute à Jimi Hendrix. Sur scène. Tom Verlaine, Flea et Jeff Beck étaient chargés de rendre hommage au gaucher cherokee. Robert Wyatt avait apporté sa trompette. Son épouse Alfie le dissuadera de l'utiliser quelques minutes avant le début du show. Wyatt pensait-il sérieusement effectuer son retour sur scène ce soir-là ?
« Tout est sérieux, surtout la comédie » répond sans ciller le baba dada.

Christophe Geudin

ECOUTER "Live At Druny Lane 1974" (Hannibal/naïve)

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Robert Wyatt - "Ma propre folie" - Keyboards Recordings - N° 203 - décembre 2005



Robert Wyatt

" Ma propre folie "

En 1974, Robert Wyatt remontait sur scène après un accident grave. Un concert unique, resté dans les mémoires sous la forme de bootlegs. Trente ans après, l'événement prend un tour officiel avec la sortie du live. L'occasion pour le batteur-chanteur de revenir sur une carrière riche en folies...

KR : *Théâtre Royal Drury Lane 8th September 1974*, le concert unique qui marqua votre retour sur scène après l'accident qui a provoqué votre paralysie, bénéficie aujourd'hui d'une sortie officielle. Pourquoi?

Robert Wyatt: On m'a longtemps demandé de le sortir. De très mauvaises versions pirates ont fait surface ces dernières années et ces putains de bootlegs blessaient ma vanité (rires). Du coup, on a décidé de sortir notre propre pirate. Les bandes étaient dans les coffres de Virgin Records depuis des années. On a récupéré un peu plus de la moitié des masters. La durée de la première partie du concert est égale à celle d'un LP, soit quarante minutes. Les vingt minutes restantes ne sont pas complètes. Je m'en excuse dans le livret de l'album, même si les représentants américains de Rykodisc m'ont expliqué que je ne devais pas m'excuser. Typique des Américains...

Quelle a été votre réaction à l'écoute de ces bandes trente ans plus tard ?

J'ai été choqué de plaisir en constatant que le concert sonnait beaucoup mieux que dans mes souvenirs. Je ne me souvenais pas non plus d'avoir chanté des notes aussi hautes...

J'étais tellement nerveux à cause de mon implication personnelle dans le projet que je ne faisais presque pas attention aux autres membres du groupe. C'était la première fois que je me retrouvais à la tête d'un groupe. J'avais l'impression de passer du rôle d'acteur à celui de metteur en scène. En tant que batteur, j'essayais juste de m'intégrer tout en écoutant les musiciens interagir sur scène. Ils ne s'échangeaient pas les choses les plus évidentes. Je suis sûr que les concerts auraient été différents chaque soir mais, de toute manière, je n'aurais jamais pu financer une tournée pareille.

En fin de concert, vous reprenez « I'm A Believer », un titre pop des Monkees qui ne cadre pas du tout avec votre répertoire habituel. Pourquoi ce choix inattendu?

Au cours d'une interview avec le *New Musical Express*, on m'a demandé si j'avais envie de reprendre une chanson pop. L'idée m'a amusé. Je n'ai rien contre la musique pop, contrairement à la majorité des rockers et des jazzmen. J'ai essayé d'imaginer comment interpréter un titre des Monkees en y ajoutant ma propre folie. C'est intéressant de se retrouver à l'intérieur d'une chanson pop et d'étudier son organisation interne. Les chansons pop ne se prennent pas pour des symphonies. De plus, j'ai toujours pensé que les compositeurs étaient moins snobs que le public. Beethoven et Stravinski ont toujours tenu compte des airs folkloriques et des chansons populaires de leur enfance. Bartok et Gershwin aussi.

Nick Mason, le batteur des Pink Floyd, jouait à Drury Lane. Il a aussi produit *Rock Bottom*, votre deuxième album solo sorti en 1974. Quelle a été son influence sur le son de ce disque?

Nick et ma femme Alfie ont exercé une sorte de double influence. Ils pensaient que la musique que j'avais jouée auparavant ne respirait pas assez, qu'elle manquait d'espace. Alfie a toujours été une fan de Van Morrison. Elle aimait sa manière de «dériver ». Elle pensait que Soft Machine et Matching Mole essayaient trop de remplir chaque instant avec de nouvelles idées et de nouveaux procédés. D'un point de vue technique, Nick Mason était un batteur au style totalement opposé au mien. Il marque le temps comme une grande horloge sur les disques des Pink Floyd. Je voulais qu'il amène à l'album son sens du pas et de l'espace. Nick incarne mon contraire absolu. Mon cerveau pétille en permanence, comme si des petits solos de Coltrane traversaient mon esprit à toute vitesse.



> Zoom

Vous avez aussi joué de la batterie sur *The Madcap Laughs*, le premier album solo de Syd Barrett. Quels souvenirs gardez-vous de ces sessions?

On jouait dans les mêmes clubs avec le Floyd. Il nous a entendus et il avait envie de faire autre chose que ce qu'il faisait avec son groupe. Il voulait voir ce qui allait se passer avec d'autres musiciens, comme je l'ai fait par la suite avec Nick Mason et David Gilmour. Il y a de très belles chansons sur *The Madcap Laughs*. De très drôles aussi... Il ne nous donnait aucune indication sur les tonalités, le rythme ou quoi que ce soit d'autre. Il était très calme mais, avec un peu de recul, je crois qu'il était très nerveux à l'idée de travailler avec des gens qu'il ne connaissait pas. Nous étions un groupe ordinaire, rien à voir avec la formation glaciale et majestueuse que le Floyd allait devenir. On était l'inverse, une sorte de train express... Syd se tenait dans un coin du studio, en train de chanter ses chansons à la guitare. Il nous demandait juste de l'accompagner. Je pensais qu'il n'utiliserait pas ces morceaux dont la plupart étaient basées sur l'invention instantanée. Syd était un singer/songwriter de l'improvisation libre.

Vous êtes paralysé suite à une chute survenue en 1973. De quelle manière appréhendez-vous l'enregistrement aujourd'hui?

J'ai un 8 pistes, un piano, une trompette et quelques cymbales dans ma chambre. Quand

je veux m'enregistrer de manière plus professionnelle, je me rends au studio de Phil Manzanera, à Londres. D'un point de vue technologique, je suis toujours coincé au 20e siècle. Je me suis construit culturellement au siècle dernier. À mon âge, il serait stupide d'essayer de m'adapter aux dernières évolutions techniques. Je suis comme un immigrant qui ne comprendrait pas le langage de la technologie moderne.

Avez-vous déjà songé à enregistrer un album uniquement constitué de voix?

Oui et non, car j'ai participé un disque de ce genre récemment: *Medulla*, avec Björk. C'était un grand honneur de la rencontrer. C'est une grande chanteuse soul, comme l'était Nina Simone. Une grande parolière aussi. Je l'admire. Ses disques ont le souffle de la vie. J'étais très nerveux quand elle est venue chez moi. J'ai fait quelque chose de spécial pour elle : elle est arrivée avec son ingénieur du son et j'ai rempli une bande avec toutes sortes de parties vocales. Elle devait rentrer ce soir-là en Islande avant de repartir pour New York. Elle est partie avec la bande, ce qui m'a un peu contrarié. En général, quand j'enregistre, j'aime bien me réécouter deux jours après, puis revenir ensuite de nombreuses fois sur mon travail. Je pensais qu'elle n'utiliserait que quelques bribes de ma voix sur son album. Dans *Medulla*, il y a un morceau superbe intitulé « Constellation ». Mais sur « Oceania », elle s'est servie d'accords basés sur les samples de ma voix comme si elle jouait d'un clavier.

Quels sont vos prochains projets?

Impossible à dire. Je ne fais jamais de projets. Je viens de terminer l'enregistrement de *50 Minutes Later*, le nouvel album de Phil Manzanera. Brian Eno, Andy Mackay et Paul Thompson jouent dessus. Je leur ai suggéré de monter un tribute band à Roxy Music avec moi au chant à la place de Brian Ferry (il se lance dans une imitation parfaite de Ferry) « Do The Strand... ». Pas mal, non? (Rires)

C.G.

Robert Wyatt & Friends Théâtre Royal Drury Lane 8th September 1974 (Hannibal/Rykodisc/Naïve)

Previous article Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

PRIERE
Jean Songe

Il y a une dizaine d'années, un soir, il y eut un miracle à la TV, c'est rarissime mais ça existe, la preuve : j'ai vu Robert Wyatt. Eclairé à la bougie, son visage de vieux farfadet barbu en retrait, cloué sur un fauteuil roulant - il est passé par une fenêtre au début des folles et lysergiques 70's - l'ex-batteur virtuose de Soft Machine racontait qu'un jour, de peur qu'il ne s'ennuyât, Alfie, son épouse, lui acheta un orgue-jouet et sa vie en fut bouleversé à jamais.



Loin du jazz-rock et de ses pitreries techniques, cet homme s'inventa, lui et la musique et la voix qu'il entendait dans sa tête. Et il y eut *Rock Bottom*, du jamais entendu. Un principe angélique, venu d'ailleurs, ni mâle ni femelle, d'une simplicité si confondante que le cœur de l'amateur bat un peu plus fort à chaque fois qu'il écoute cette musique fantôme, comme les villes, mais délivrée de l'angoisse et de la peur, juste les molécules des corps dissous
qui flottent dans l'air.

L'homme a de qui tenir. Son papa évitait les compartiments non-fumeurs dans les trains parce qu'ils sentaient l'urine et il craignait que l'encre des journaux anglais de droite ne l'empoisonnât. Robert Wyatt a prouvé qu'en une minute de musique comme en presque vingt, avec trois fois rien ou en grande pompe, un homme peut offrir son coeur sans arrière pensée. "On me dit de haïr les Cubains, a-t-il dit, ça me donne envie de chanter une belle chanson cubaine."

Et quelle joie de le voir mettre un 33t d'un big band cubain sur la platine, puis d'accompagner ces ronflements de cuivres d'une frappe légère à la batterie. "Je suis un danseur" confiait-il dans un sourire radieux.

Et le danseur Robert Wyatt me rappelait les courses de fauteuils roulants dans les couloirs de l'hôpital Trousseau que des restrictions budgétaires avaient désertifiés, les rires des gamins, poisson pilotes que je propulsais en avant aussi vite que mes jambes le permettaient, et puis ma lâcheté d'abandonner devant les ascenseurs une ado dont la poche abdominale de déjection venait de céder et tomber par terre en répandant sa merde liquide, elle m'appelait à l'aide, je tournai la tête, fis semblant de ne pas l'entendre et me précipitai dans la cabine, le doigt pressant le bouton
pour m'enfuir de ce cauchemar.

A cette époque encore plus lointaine que lors de la diffusion du reportage sur Robert Wyatt, je cohabitais avec des enfants dont le cancer avait dévoré le trou du cul de certains d'entre eux. Ceux qui avaient échappé au cancer avaient été dévorés, d'une façon ou d'une autre aussi atroce, par le feu. Et je revois très clairement, sur le tapis de jeu de l'atelier que j'animais, cette enfant, six, sept, huit ans (quel âge lui donner ?), que l'infirmière vient de déposer comme un paquet de linge, défigurée, des lèvres et un nez qui n'en avaient plus que le nom et l'emplacement sur le visage, sans cheveux, sans oreilles, muette, le moignon lisse de son avant-bras rongé, dépourvu de main. Elle ne bougeait pas. Une statuette. Ses yeux éteints ne me voyaient pas, je crois. Jamais je ne

me suis senti aussi impuissant. Elle avait subi des tas d'opérations. A répétition, les chirurgiens l'avaient rafistolée, et on m'avait confié que ça ne pourrait aller que de mal en pis, les tissus dégénéraient. Il y a de celà dix-sept ou dix-huit ans aujourd'hui. Des histoires, j'aurais dû lui en raconter, des histoires qui l'auraient sortie de son désastre. Un peu. Peut-être. Ou lui faire écouter les chansons en espagnol de Robert, les jaillissements d'amour d'une limpidité absolue de "Yolanda" et de "Te Recuerdo Amanda", des fontaines de mélodies pures, dont on peut boire l'eau jusqu'à plus soif, et peut-être que sa voix aurait rafraîchi cette petite fille.

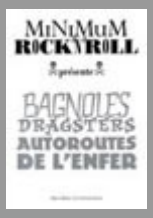
Aujourd'hui, si elle est encore en vie, et je ne sais pas si je le lui souhaite, c'est une jeune femme désormais, une jeune femme d'à peu près vingt-cinq ans. Il m'arrive encore de rêver d'elle et de son petit masque facial livide et je me réveille en sursaut, en larmes, je pleure. Priez pour la petite fille sans visage. Ayez une pensée pour elle. Soyez gentils.

En écrivant ces lignes, "Let's go out tonight" que chante Paul Buchanan résonne dans mon dos, et il chante "pray for me, prayin' for the light, i'll be kind ", prie pour moi, priant pour la lumière, je serai doux, et je frissonne comme la première fois que je l'ai entendu à la fin du sixième épisode de *Six Feet Under*.

Ça me fait une belle roue, aurait pu dire avec le sourire Robert Wyatt.

PRIERE a été publié dans le second numéro de la revue *Minimum Rock'n'Roll*, parue en mai 2005 aux éditions Disco-Babel/Le Castor Astral.

http://minimumrocknroll.free.fr



L'ange immuable - Batterie Magazine - N° 18 - novembre 2005

L'ANGE IMMUABLE

La pop musique ne peut pas se vanter d'avoir engendré deux Robert Wyatt. Ce batteur-vocaliste exceptionnel qui avait failli nous quitter lors d'un accident fatal en juin 1973, est plus qu'un simple musicien de pop-rock psychédélique, c'est un mythe. A l'occasion la sortie de l'unique album live de « Rock Bottom », album cultissime depuis 1974, il semblait inévitable de revenir sur le parcours de Robert Wyatt.





Lorsqu'il naît le 28 janvier 1945, Robert Wyatt traverse déjà l'infini grâce au son de sa voix, première arme musicale. Très tôt, la question ne se pose plus et ne se posera plus jamais, il sera "musique". « *Je me souviens que dès mon plus jeune âge, j'ai commencé à chanter, ma voix est mon premier instrument à vrai dire. Lorsque mon père est venu habiter avec nous j'avais à peine 6 ans. A la maison, il jouait du piano, des adaptations de chansons folk, des chansons de Noël aussi, c'était ça mon premier band (rires). Vers l'âge de 16 ans je me suis fabriqué des baguettes avec des papiers journaux roulés et je jouais sur des disques de Max Roach. Je tapais sur des boîtes et je me suis constitué un petit set de batterie composite. Par la suite, j'ai aussi essayé la trompette en essayant de repiquer des plans de Don Cherry ! Mais je n'étais pas très bon (...)* »

Les années lycée seront décisives pour Wyatt, toutes ses rencontres musicales vont se manifester les unes après les autres et constituer l'embryon de la fameuse Ecole de Canterbury.



LES CONTES DE CANTERBURY

Déjà en 1957, le jeune Robert ne tient plus en place. Il a alors 12 ans et monte une formation de skiffle (mélange de rythm'n'blues et de rock'n'roll). Ses parents, totalement ouverts à tous types de musique facilitent l'évolution musicale de Wyatt, leur maison de Canterbury possède 14 chambres et pour rentabiliser cette bâtisse, ils louent des chambres à de jeunes musiciens et autres vagabonds de l'imaginaire. C'est ainsi qu'apparait en 1960 Daevid Allen, jeune hippie voyageur et fondateur de Gong, apportant avec lui une énorme collection de disques de jazz et une philosophie de la vie dont Robert Wyatt s'inspirera profondément. A partir de cette date, Wyatt va s'entourer des musiciens qui créeront le mouvement musical rock-psychédélique appelé « l'Ecole de Canterbury ». Les groupes qui vont composer cette école s'appellent Soft Machine, Matching Mole, Gong, Caravan et Hatfield And the North. Agissant dans ces formations à géométrie variable. Robert Wyatt s'exprimera aussi bien à la voix qu'à la batterie. En 1962, il intègre au chant The Wilde Flowers, prémices de l'école de Canterbury. Tous les musiciens de son premier groupe Soft Machine proviennent de ce band initial: Hugh Hopper (bassiste), Kevin Ayers (guitare, voix) et Mike Ratledge (orgue). Soft Machine vivra 5 ans, de 1966 à 1971. ouvrant même pour Jimi Hendrix lors d'une de leur tournée en 1968 dans le Massachusetts!

C'est aussi au sein de Soft Machine que Robert Wyatt développera toute sa conception de la batterie.

« Lorsque j'ai commencé à jouer avec Soft Machine, j'avais deux idées en tête concernant mon approche de la batterie : d'une part la simplicité, dans un style axé soul-music avec de bons grooves à faire tourner ou encore des plans façon "New Orleans" plus jazzy mais très sobres ; d'autre part - et d'un point de vue extrême - j'aimais aussi le style des batteurs de la fin des années 50 qui jouaient avec le pianiste Cecil Taylor (avant-garde jazz), le batteur Billy Higgins et bien sûr le grand Elvin Jones.



C'étaient tous des batteurs possédant un style très personnel, je ne cherchais pas à imiter leur style mais plutôt à rejoindre leur idée de liberté avec l'instrument. A la batterie, j'ai toujours cherché à servir la musique avant tout, je ne me suis jamais préoccupé de mon style car pour moi la batterie en tant qu'instrument isolé ne m'intéresse pas. On peut faire et composer de la musique sans batterie, donc, à mon sens, sa place doit toujours être justifiée. Il ne suffit pas simplement de s'asseoir derrière pour créer l'effet désiré. Je pense qu'à l'époque, on retrouvait dans ma façon de jouer de la batterie certains ingrédients jazz. C'est une évidence : la batterie et l'évolution du set de batterie appartiennent à l'histoire du jazz avant tout. J'adore l'ambiguïté rythmique qui se crée dans le jazz, car je trouve la batterie rock parfois trop rigide., trop arithmétique. Je préfère la batterie lorsqu'elle est jouée dangereusement.»

Matching Mole, francisation angliciste de Soft Machine (prononcez machine molle avec un accent anglais, vous verrez), existant de 1971 à 1973, ouvre la carrière solo de Wyatt. Même si ce dernier laisse le groupe s'exprimer démocratiquement, il excelle déjà dans la composition isolée et visionnaire (cf. "The End Of An Ear" 1970).

La tragédie

La fin de l'aventure Matching Mole est marquée par un triste accident: le 1er juin 1973, durant une soirée trop arrosée à Londres, Robert Wyatt se défenestre du troisième étage. Il ne retrouvera plus jamais l'usage de ses jambes et devient paraplégique. De cette tristesse intense émergera "Rock Bottom" en 1974, second album solo, objet musical non identifié à ce jour et d'une beauté impitoyable. L'unique testament live de "Rock Bottom" vient à peine de sortir, il révèle dans son intégralité la solitude lunaire de Wyatt sublimée par les mêmes musiciens ayant participé à l'enregistrement du chef-d'œuvre. Après cette date du 8 septembre 1974, Wyatt ne donnera plus jamais de concerts.

« *Je ne peux plus faire de concerts, il m'est impossible de me concentrer face à un public tout le long du concert, je n'ai pas les idées claires et je n'arrive pas à écouter attentivement ce qui se passe dans ma tête. J'ai peur du jugement des autres. Pour la batterie, c'était différent, je considérais ça comme un acte social, le fruit d'un apport avec d'autres personnes. En plus, quand j'étais jeune, je m'en fichais complètement d'être sur scène ou pas.* »

Il se retire dans la campagne anglaise avec sa femme Alfie et compose pour lui et d'autres artistes. Il compte environ 7 albums solo depuis, et une quantité incroyable de participations avec des musiciens de plusieurs pays. Dernièrement, on a pu l'entendre sur l'album de Bjork "Medula".

« *Chanter sur l'album "Medula" de Bjork fut une belle surprise. Nous nous sommes vus un week-end, elle est venue jusqu'à chez moi - elle a pris un hôtel à côté, je vous rassure! - et elle m'a présenté son album fini. Elle voulait une autre touche vocale et m'a laissé entièrement libre de faire ce que je voulais. En studio j'ai dû demander à l'ingénieur du son d'aller faire un tour pour faire ma prise car j'étais trop nerveux de le voir en face de moi à travers la vitre de la cabine. Pour la seconde prise, je lui ai demandé la même*

DISCOGRAPHIE







- Soft Machine, "Volumes One And Two", 1969
- Robert Wyatt, "The End Of An Ear", 1970
- Matching Mole, "Matching Mole", 1972
- Robert Wyatt, "Rock Bottom", 1974
- Robert Wyatt, "Ruth Is Stranger Than Richard", 1975
- Robert Wyatt, "Nothing Can Stop Us", 1982
- Robert Wyatt, "Dondestan », 1991
- Robert Wyatt, "Shleep", 1997
- Robert Wyatt, "Cuckooland », 2003
Robert Wyatt, "Theatre Royal Drury Lane, 8 sept. 1974, Robert Wyatt And Friends in Concert", 2005

faveur. Bref, Bjork est une chanteuse remarquable avec un esprit frais et novateur. »

De nombreux livres et documents sont consacrés à Robert Wyatt, son génie inspire toujours la scène pop et rock actuelle, sa façon de chanter mais aussi ce sentiment de liberté musicale et d'affranchissement des règles imposées. Son avis sur les groupes d'aujourd'hui ? « *J'écoute la pop actuelle mais pas trop de rock, d'ailleurs je ne connais pas beaucoup les groupes d'aujourd'hui. Ce qui me dérange le plus avec les groupes de maintenant c'est que je n'arrive pas bien à savoir s'ils sont vraiment responsables de leur musique. Cela me semble très occulte.* »

Michel Villar

7 QUESTIONS FLASH À ROBERT WYATT

1/ **Bœuf ou poulet ?** *Poulet, mais du bon poulet de basse-cour !*

2/ **Jérôme Bosch ou Picasso ?** *Difficile de faire un choix...mmh, en ce moment même je dirais Jerôme Bosch.*

3/ **Sun Râ ou Mc Coy Tyner ?** *Bonne question ! Très difficile à dire... chacun est si fantastique. Il y a deux ans j'ai vu un concert de Mc Coy Tyner à la télévision anglaise, on ne peut rien faire de mieux que Mc Coy, c'était incroyablement beau.*

4/ **The Beatles ou Pink Floyd ?** *Pink Floyd.*

5/ **Vivons-nous dans un monde binaire ou aléatoire ?** *La vie est binaire mais pas le monde dans lequel nous vivons qui lui est aléatoire.*

6/ **Votre ennemi publique n° 1 ?** *Notre dégoûtant premier ministre anglais !*

7/ **Côtes du Rhône ou Sauvignon ?** *Pas assez connaisseur en vin français, attendez, je demande à ma femme... (il lui demande)... ce n'est pas une offre chérie, dis moi juste ce que tu préfères... elle lui répond Sauvignon.* •



Eloge de la fuite - Lesoleil.cyberpresse.ca - 31/08/2004

leSoleil

Eloge de la fuite

A l'occasion de ses 30 années de carrière solo, Robert Wyatt accorde une rare entrevue.

Artiste d'exception qui a animé les belles années de Soft Machine, Robert Wyatt mène depuis 1974 une fascinante carrière solo, où les œuvres d'une grande densité, tant émotionnelle qu'intellectuelle, figurent parmi les sommets du rock expérimental. Près d'un an après la parution de Cuckooland, la maison Ryko entreprend la réédition du catalogue de Wyatt, l'occasion rêvée de joindre le musicien dans sa cambuse du Lincolnshire pour l'une de ses rares entrevues.

« Pour moi, l'art est ce qui rend la vie plus tolérable, réfléchit Robert Wyatt. Par l'entremise de la musique, je crée dans ma tête, dans mon esprit, un monde nouveau dans lequel je peux respirer.»

La vision du chanteur et multi-instrumentiste prend toute sa signification lorsqu'on prête l'oreille à La Ahada Yalam, dernière piste de l'album Cuckooland. Proposant sa lecture d'une composition du Palestinien Nizar Zreik, qu'interprétait sa femme, Amal Murkus, Wyatt a décidé de faire appel au clarinettiste Gilad Atzmon pour livrer la mélodie. Son choix n'avait rien d'innocent : Atzmon est un ancien membre de l'armée israélienne, qui s'est établi en Angleterre, car il ne voulait plus faire partie d'une organisation « raciste ou colonialiste ».

« Ça devenait formidable de réunir Gilad et son étonnante histoire juive avec Zreik, Murkus et leur passé palestinien pour faire quelque chose de très beau, commente Wyatt. C'est fantastique d'obtenir quelque chose du genre en comparaison de la brutalité de la vie sur le terrain, au Moyen-Orient. »

Conscience sociale

Robert Wyatt décide très jeune de consacrer sa vie à la musique. Il fait ses premières armes au sein d'épisodiques formations, telles les Wilde Flowers, après quoi il joint les rangs de la troupe mi-jazz, mi-psychédélique Soft Machine, en 1966. Le public découvre alors non seulement un groupe inspiré, mais un batteur talentueux, qui sait aussi être un chanteur polyvalent. Il quitte le navire après quatre albums et une aventure solo pour fonder le pertinent Matching Mole (clin d'œil à la machine molle), où sa voix se fond de nouveau à son jeu de batterie. Or le 1er juin 1973, un détour du destin vient trancher de façon tragique entre ses deux habiletés : au cours d'une sauterie fumante, il chute d'un troisième étage et se retrouve paralysé de la taille aux pieds.

Plutôt que de mettre un terme à ses activités, son malheur fait grandir le créateur en lui : il pond, en partie sur son lit d'hôpital, le superbe Rock Bottom (1974), qui sera couronné du grand prix de l'Académie Charles-Gros. Dans ce nouvel univers, où les vocables jazz, rock et world se côtoient, sa voix singulière et mélancolique, décrite par le compositeur japonais Ryuichi Sakamoto comme « l'une des plus tristes au monde », devient centrale, donnant corps à des textes réfléchis, politisés, gorgés d'émotion et comptant aussi, de temps à autre, des segments humoristiques.

« J'aime bien jouer avec les mots à la façon d'un peintre et je suis fasciné par l'étymologie, mais le revers de tout ça, c'est qu'effectivement, je suis triste, confie Wyatt Ce n'est rien de physiologique qui pourrait remonter à l'enfance. Je suis déçu des occasions gâchées qui se présentaient au terme de la Seconde Guerre mondiale afin de faire de la planète un monde plus égal et plus juste. Nous sommes retournés aux vieux jours de l'Empire, avec les divisions entre riches et pauvres et ça me déprime. »

Les chansons de l'ancien Soft Machine ont souvent eu une teinte politique. Bien qu'il ait mis des bémols à ses idéaux communistes, Wyatt est demeuré critique et fin observateur de ce qui se trame autour du globe. Encore récemment, il a composé, avec la complicité de sa femme, la poétesse Alfreda Benge, une berceuse pour Hamza, un Irakien né en 2003 au moment où une bombe tombait sur l'hôpital où sa mère accouchait. Curieusement, l'homme à la longue barbe ne croit pas vraiment au pouvoir des artistes, y voyant la conséquence d'un climat politique et non une cause.

« La pensée politique est au centre de ma philosophie et de mon existence, alors ça remonte à la surface quand je fais de la musique. Idéalement, j'aimerais n'avoir jamais à y penser, mais c'est tellement choquant... Les gouvernements britannique et américain me mettent en furie par ce qu'ils font et par leur hypocrisie. Cette sorte de croisade morale pour civiliser la planète est incroyable, c'est une insulte à l'intelligence. »

Le grand intérêt de Wyatt pour ce qui se passe sur la planète ne se limite pas à la politique. Les musiques que pratiquent ses pairs à l'étranger l'intéressent grandement. À la fin des années 70 et au tournant des années 80, Wyatt a fait plus que puiser une partie de son inspiration dans la world avant qu'elle ne soit au goût du jour. Il s'est fait interprète de compositions d'autrui, provenant de son Angleterre natale (Shipbuilding), de Cuba (Caimanera), du Chili (Arauco) ou de pays arabes (Trade Union), ce qui a pris la forme de Nothing Can Stop Us, en 1982.

« C'est un exercice passionnant, indique Wyatt. Quand vous ne composez pas, vous pouvez tenter de rendre la pièce comme si elle était une partie de vous. C'est tout

de même impressionnant qu'Elvis Presley n'ait jamais écrit une chanson, mais que les gens parlent encore de sa musique... Mais je crois que ce que j'aime le plus, c'est quand les gens reprennent mes chansons comme c'est arrivé en France, en Australie, en Italie et dans les pays basques. C'est fascinant d'entendre le résultat ! »



Créateur solitaire

Après 30 ans de carrière solo, Robert Wyatt demeure associé, malgré lui, à la scène de Canterbury, qui a vu naître les Soft Machine, Caravan, Hatfield & the North et autres Camel. Le musicien refuse toujours cette appellation, issue de la presse britannique, et ne se réclame d'aucun courant. Il préfère mettre de l'avant ses propres sensibilités en procédant par instinct et en composant en solitaire. Il se moque tout autant des façons de faire de l'industrie. Il n'est donc pas rare que quatre, cinq ou même six ans ne s'écoulent entre deux de ses enregistrements.

« II y a plein de choses qui manquent dans ce monde, mais pas des disques, alors je ne veux pas faire paraître quelque chose si ce n'est pas nécessaire, explique-t-il. [...] Je pense que tenter d'être plus commercial, ce n'est pas quelque chose à faire, ni de tenter d'être moins commercial, il faut plutôt être franc et sincère avec soi-même et voir où ça nous mène. Et si vous ne pouvez pas tirer assez d'argent de ce que vous faites, alors vaut mieux chercher un autre travail ! Pour ma part, j'ai trouvé une façon de vivre qui n'appartient à aucune routine et qui cadre avec ma... biologie ! »

En faisant fi des modes et des courants, Robert Wyatt a assuré une sorte d'intemporalité, voire d'immortalité, à ses réalisations. Mieux, il a su éviter les redites et proposer un répertoire en constante évolution. Malgré tout, celui que le guitariste Phil Manzanera a surnommé « Rob-Art » s'avoue insatisfait de plusieurs de ses enregistrements. Il songe quelquefois à répéter ce qu'il a fait avec Dondestan - retourner en studio pour faire des ajustements - tout en avouant qu'il ne ferait peut-être pas mieux. II continue donc de vivre dans la réalité parallèle de son art en donnant vie à de nouvelles chansons qui, avec un peu de chance, sortiront de sa petite maison où les oiseaux piaffent, pour investir les chaumières des mélomanes.

« Inévitablement, je suis toujours un peu frustré quand

je réécoute les disques que j'ai faits par le passé, mais je ne vis pas mal avec ça. C'est un peu comme quand vous avez des enfants : vous les aimez, même s'ils sont un peu étranges ! »

Nicolas Houle

Previous article

Next article

Back to the list

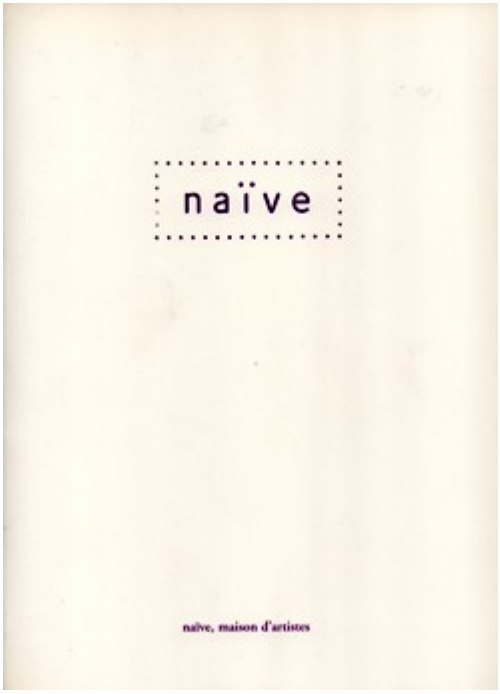
ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Robert et Alfie- naïve, maison d'artistes - mars 2004

robert et alfie



Patrick Schuster, responsable du jazz, qui affirme que s'il n'est pas devenu fou en travaillant chez naïve c'est parce qu'il l'était déjà avant, insiste pour que j'aille rencontrer Robert Wyatt l'artiste "culte" de passage à Paris à l'occasion de la sortie de son disque *Cuckooland*. Robert Wyatt, co-fondateur de Soft Machine, quitte ensuite le groupe pour mener sa propre aventure; il enregistre plusieurs disques dont *Rock Bottom* en 1974. "C'est, disons-le tout net, son chef d'oeuvre : une émotion intense malgré l'abstraction de l'expression ; des textes d'une naïveté étrange et des interventions parlées encore plus étranges d'Ivor Cutler." (Mark Ellingham)

Un rendez-vous est pris à l'hôtel, rue Jacob, Paris 6e. Patrick Zelnik est là aussi. Il est venu dîner avec le couple : l'artiste et sa compagne de longue date, Alfrenda Benge - "Alfie". À eux deux, c'est une sacrée rengaine, une chanson dont elle compose souvent les mots. Dans le petit patio de l'hôtel, autour d'une bouteille de vin bio offerte à Robert Wyatt par un journaliste, nous discutons.

Robert Wyatt, très aimable, cherche à détendre l'atmosphère. Alfie, réservée, parle avec passion et clarté lorsqu'on l'interroge. Ils vont nous expliquer. Par moments fredonner, chanter, parce que la mélodie est leur chemin de vie. Je regrette de ne pas avoir apporté ma caméra pour capter leurs paroles, leurs gestes et cette lumière qui par instants les nimbe d'un halo émouvant lorsqu'ils se racontent. De temps en temps, je jette un coup d'oeil à Patrick Zelnik, attentif, bouleversé face à l'artiste qui lui a procuré, il y a trente ans, une de ses plus grandes émotions.



Les magiciens

Robert Wyatt : Mon père absent lors de mes premières années est revenu vivre avec nous lorsque j'avais six ans. Il jouait du piano mais comme il était atteint d'artériosclérose, il ne pouvait plus interpréter que des chansons de Noël et des folksongs. Il passait beaucoup de temps à la maison à écouter le troisième programme de la BBC : de la musique classique et baroque. Il écoutait aussi de la musique contemporaine, Debussy, Ravel (*L'Enfant et les sortilèges*), Bartok, Stravinsky. Je pensais alors que les musiciens étaient des magiciens. Je ne concevais pas de phase intermédiaire, d'apprentissage. Ça me rappelle cette vieille blague : Quelqu'un pose à un homme, cette question : *Sais-tu jouer du violon ?*
Il répond : *Je ne sais pas, je n'ai jamais essayé.*

Plus tard, mon grand frère - le fils de mon père, né d'un autre mariage - a rompu la barrière et s'est mis à nous rendre visite. Il amenait avec lui des disques - Wes Montgomery, George Russel... A cette époque, j'allais souvent au café avec des copains pour regarder les filles parce que c'est tout ce que l'on pouvait faire : les regarder. Qu'est-ce que l'on dit aux filles? Je n'en ai toujours aucune idée. Au moins, dans les cafés, il y avait le juke-box qui enrobait les choses. C'était dans la région nord-est du Kent... Ces étranges petits cafés de la côte... Le juke-box diffusait dans cette atmosphère parfumée d'un nouveau mystère Eddy Cochran, Little Richard, Ray Charles...

A seize ans, j'ai quitté l'école. Pendant six ans, j'ai fait la plonge, j'ai travaillé en forêt. De quoi se nourrit-on à seize ans lorsqu'on n'a pas d'argent? Je ne me souviens plus.

Alfie : De pain et de beurre.

Robert : De pain et de beurre, peut-être. Je ne savais toujours pas vers quoi je me dirigeais, mais j'avais toujours sur moi un carnet où écrire et dessiner.

Le jazz-world

Patrick Zelnik intervient demandant à Robert Wyatt de parler de cette utopie du jazz-world qu'il a déjà évoquée devant lui, l'autre jour.

Robert Wyatt : Dans une Amérique où il y avait tant de racisme, à l'époque de Lester Young, Miles Davis, George Gershwin, le jazz promettait un monde d'échanges entre les différentes cultures. Des musiciens juifs d'origine russe et des noirs américains jouaient ensemble. L'art est un point de rencontre, un monde idéal.

Lullaby

The world is dark again,
I need your lullaby.
Sleep bas gone
Night is long again.

Robert : Les Anglais étaient sur le point de recommencer les croisades, vous savez, et Alfie se sentait très concernée.

Alfie : Nous étions sur la route, nous rentrions chez nous quand la guerre a débuté.

Robert : L'atmosphère était lourde.

Alfie : On ne pouvait pas s'empêcher d'y penser.

Robert : Quand les bombardements ont commencé, on était là à se dire sans arrêt : ce soir quelqu'un aux commandes d'un avion, un jeune héros va décoller d'ici, d'Angleterre et aller jeter des bombes sur...

Alfie : ...des enfants.

Robert : Sur la Mésopotamie. Au milieu de la nuit. Et vous êtes là à penser : et il fait ça avec nos fichus impôts... Jésus-Christ!

Alfie : Je suis née en Europe au début de la Seconde Guerre mondiale. Les bombardements ont dû être très violents, je ne me souviens pas des détails mais pendant huit années consécutives après la fin de la guerre, les bombardements ont hanté mes cauchemars.

Robert : Je pense que tout bombardement est en soi un crime de guerre. C'est si dur d'aller jeter des bombes sur un autre pays. Notre culture si policée au fond ne l'est pas tellement. Il doit y avoir un autre moyen de résoudre les problèmes.

Alfie : La mélodie de *Lullaby* est très vieille. Robert me l'avait fait écouter (elle fredonne l'air) puis nous sommes descendus pour enregistrer d'autres chansons et j'ai écrit les paroles, là, dans le studio.

When bombers bomb again,
I need your lullaby
Fires are burning
The nightmares begun
When bombers bomb again,
We'll need your lullaby.

Alfie : J'ai toujours eu secrètement envie d'écrire des mots pour la musique de Robert. Un jour, il m'a donné un projet de chanson avec des citations. On a un endroit à nous sur la côte, je m'y suis isolée quelques jours avec une bouteille de gin et des bougies. Je regardais la mer, je cherchais. Je me disais *Quels sont les mots de cette chanson?* Après, je ne voulais plus faire que ça. C'est bien de se trouver une nouvelle passion quand on est une si vieille dame. (Elle n'a pas l'air vieille du tout). J'ai l'impression, d'être une sorte de Grandma' Moises parolière.

Nous avons d'abord respecté la règle suivante : la musique venait toujours d'abord. Puis nous sommes arrivés à un point où les mots ne suivaient plus. Mais j'écris des poèmes, comme ça, juste pour moi-même. Un jour Robert a ouvert mon tiroir et y a piqué quelques feuillets. Et là, la musique est venue des poèmes.



Le chat qui pêche

Robert : Pour *Le Chat qui pêche* - chanson qui évoque l'idylle entre Juliette Gréco et Miles Davis qui eut pour cadre Paris en 1949 - je savais que la mélodie à laquelle je pensais me ramenait à ces vieux films français en noir et blanc que mon père aimait... Il est mort "dans un accident. Il me manque. Sa culture me manque. Alfie a donc apporté un magnétoscope pour qu'on puisse voir ces vidéos qui appartenaient à mon père. *Quai des brumes*, *Les Enfants du paradis*, etc. C'était beau. En composant cette mélodie, j'avais à l'esprit la France, Paris.

Le chat qui pêche
Paris at night
And the strains of a ghost saxophone

... Alfie : Je me suis juste assise et j'ai essayé de trouver les mots de la chanson... Peut-être qu'avec un gin... Mais nous avions déjà bu beaucoup de vin. La difficulté c'est de trouver les bonnes voyelles surtout pour la fin. Vous savez, avec une voyelle qui ne serait pas la bonne, on peut tuer la chanson.

Nous nous sommes dit au revoir dans la rue, les deux Patrick les accompagnaient. Il était déjà plus de neuf heures du soir et ils allaient manger, boire, parler et rêver. Alfie à nouveau silencieuse, réservée, poussait le fauteuil roulant de Robert dans cette nuit d'été.

Yasmine Khlat

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Le roi des Aulnes - Abus Dangereux - N° 85 - décembre/janvier 2004

LE ROI DES AULNES



> Zoom

Six ans après Shleep, le génial pataphysicien anglais revient avec son septième véritable album en trente-deux années d'une carrière unique dans le monde de la musique populaire. Epaulé par Paul Weller, Brian Eno, Karen Mantler ou Phil Manzanera, **Robert Wyatt** reste fidèle à une vision musicale iconoclaste rare, rencontre de jazz, de pop et de musiques du monde avec un style vocal toujours aussi inimitable depuis son chef d'œuvre *Rock Bottom* paru en 1974. Nous l'avons rencontré, en grande forme, la barbe fleurie, la langue ondoyante, le regard bleu et malicieux, dans le patio d'un hôtel de Saint-Germain-des-Prés, autour d'une assiette de fromages, de fraises et d'un paquet de Gitanes.

Vous semblez avoir une relation privilégiée avec ce quartier ?

C'est effectivement un plaisir que de me retrouver ici, à Saint-Germain-des-Prés. J'adore cette atmosphère littéraire. Il y a quelque temps, j'avais adapté des poèmes de Philippe Soupault pour une pièce musicale de Michael Mantler. Nous sommes juste à côté de la rue Saint-Benoît, une atmosphère que l'on retrouve sur "Old Europe", le deuxième morceau de mon nouvel album.

Où avez-vous trouvé l'idée de "Old Europe" ?

J'avais la musique, sans les paroles. Tout ce que je pouvais dire à Alfie, c'était qu'avec cette musique, j'avais le sentiment de voir des vieux films français que regardait mon père, comme *Touchez-Pas au Grisby*, ce genre de film en noir et blanc avec Jean Gabin *[en*

français]. Ensuite, elle a écrit les paroles, selon ma propre nostalgie et non celle de mon père. Lorsque j'étais enfant, je suis venu ici pour la première fois à l'âge de dix ans et c'est là que j'ai commencé à découvrir toute la magie du monde que l'on n'enseigne pas à l'école *[rires]*... Les filles, le jazz, tout cela... St-Germain-des-Près a été un baptême culturel, pour toujours. Toute cette atmosphère est restée avec moi à jamais. Les gens disent « les années cinquante sont les années cinquante, à quoi bon revenir en arrière ». Mais dans ma tête, les années 1950 sont toujours là. C'est là que "Old Europe" trouve son origine. Lorsque Alfie écrit des paroles, elle utilise des images et des moments très spécifiques. Le plus souvent, il s'agit de choses qu'elle a vues en photos. Dans ce cas présent, elle a utilisé la photo de Miles Davis et de Juliette Gréco à Saint-Germain-des-Prés. Cette photo symbolise toute une époque, celle d'avant le rock'n'roll et de la magie qui était encore là. Encore aujourd'hui, il est utile de rappeler aux amnésiques de la politique américaine et britannique l'importance qu'a joué l'Europe pour développer non seulement sa propre culture, mais aussi le meilleur de la culture américaine qui n'était pas vraiment apprécié outre-Atlantique. Comme tous ces musiciens de jazz qui ont trouvé exil en Europe. Il me semble que parfois les politiciens américains ont la mémoire courte. Ils ont une dette envers nous. Car ici en Europe, nous avons toujours laissé se développer les artistes, d'Ernest Hemingway à Joséphine Baker en passant par Kenny Clark, Bud Powell ou Miles Davis.

Est-ce lors de cette première visite en France que vous êtes vraiment devenu intéressé par la musique ?

J'ai toujours été attiré par la musique. Mon père possédait des disques. Il avait été musicien classique. Il aimait Mozart, Debussy, Ravel et Benjamin Britten. Il y avait donc toujours de la musique à la maison. Il m'a aussi fait écouter le jazz de son enfance, Duke Ellington et Fats Waller, mais rien ne m'avait préparé à la réalité de vivre et de travailler dans une ville avec de vrais musiciens, car je ne connaissais seulement les livres et les disques. Tout ce que l'on apprend dans les livres existe dans la réalité, avec ce pouvoir incroyable de pouvoir faire exploser votre imagination.

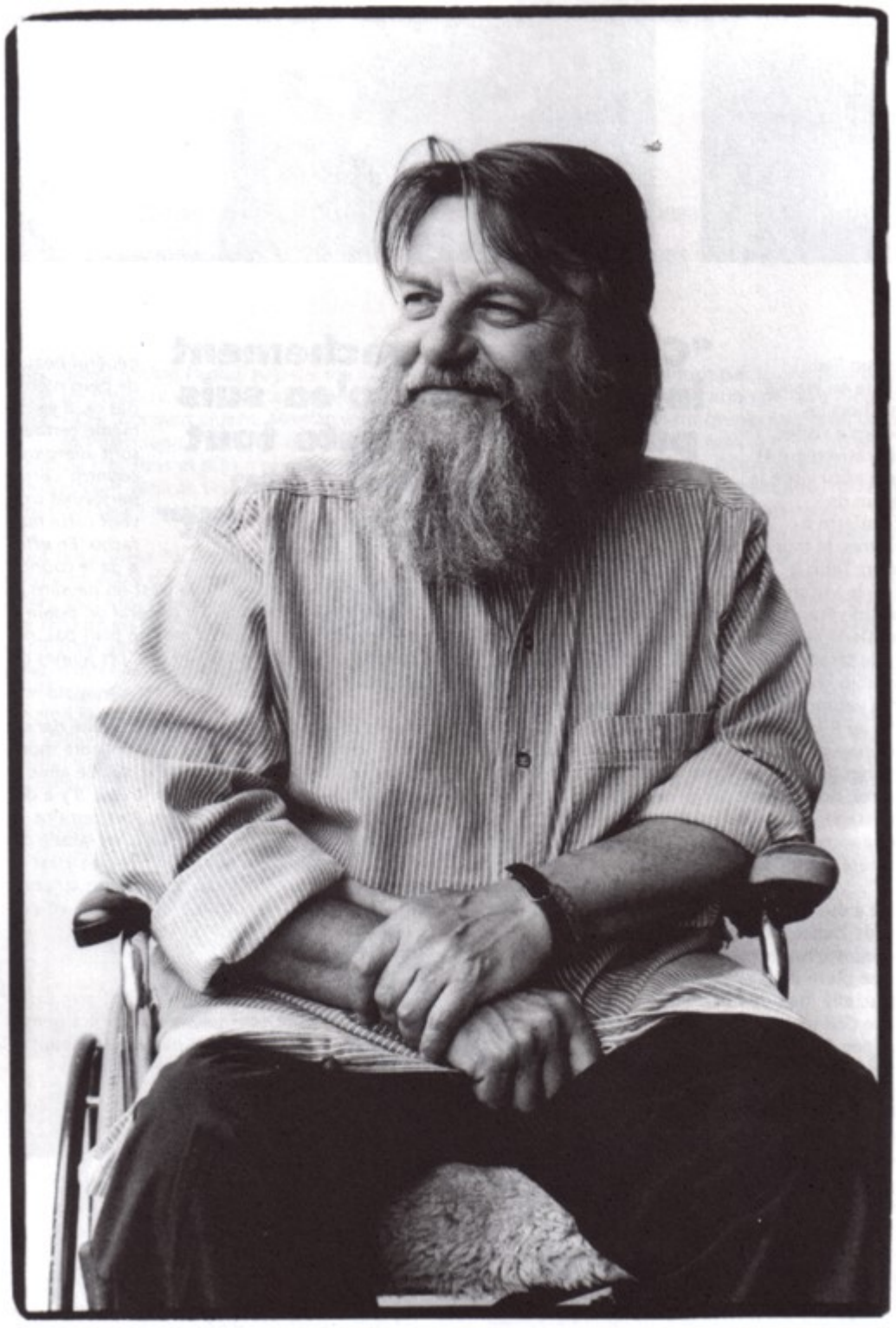


photo © Alfreda Benge

Est-ce enfant que vous avez décidé de devenir musicien professionnel ?

Non, je pensais que les musiciens étaient des magiciens, qu'il était impossible pour un simple mortel d'être musicien ! Le seul moyen d'approcher cela était pour moi par le biais de la peinture. Là encore, mon père m'a fait découvrir les grands peintres de la première moitié du vingtième siècle grâce à des reproductions. Beaucoup de mon esthétique vient de là. Non, vraiment, je n'avais aucune intention de devenir musicien enfant.

Grandir dans l'Angleterre de l'après-guerre au sein d'un tel environnement artistique était pour le moins rare... ?

Il me semble que oui. *[rires]* Mais je ne le savais pas à l'époque ! Cela me paraissait

parfaitement normal. Mais d'une autre manière, aucune des autres familles que je visitais à cette époque ne mangeait d'ail et de spaghetti et encore moins ne buvait du vin français ! Il s'est avéré que je suis devenu une sorte de privilégié auquel on donnait beaucoup de choses à penser, en particulier car j'étais misérable à l'école. Je ne comprenais pas la logique des cours. Si le but de l'école était de vous donner des idées et de vous préparer à la vie, je n'avais aucune perspective en ce qui me concernait. Rien pour moi ne semblait me préparer à une vie après l'école ou à quelque chose que je puisse faire. J'ai donc quitté l'école à l'âge de seize ans. Durant six ans, j'ai fait divers petits boulots, que ce soit faire la plonge dans un restaurant ou travailler comme garde forestier.

D'après les illustrations d'Alfie sur "Old Rottenhat", vous semblez avoir recréé cet environnement artistique chez vous, entouré de livres, de disques, de peintures et de photographies...

En réalité, nous vivons de manière très discrète, Alfie et moi. Nous formons une petite famille. Nous habitons une maison dans une petite ville pas très loin de la côte. Sa mère et son chien n'habitent pas très loin de chez nous. Je pense que la plupart des gens ne savent pas ce que nous faisons. Nous sortons très peu. Il n'y a pas de restaurants, ni de cafés où nous vivons. Nous avons quelques amis. Nous sommes à un âge où il est vrai que nous avons accumulé beaucoup de livres, de disques et de souvenirs. Notre vie est plutôt domestique, nous ne faisons pas de festins culturels. Nous sommes juste un petit couple d'âge moyen qui habite une petite ville anglaise.

Comment gardez vous contact alors avec les suspects habituels, Brian Eno, Phil Manzanera... ?

Nous ne gardons pas contact. Nous nous rencontrons juste occasionnellement. Nous sommes de nouveau en mesure de visiter Londres. Une amie a mis à notre disposition un petit appartement, avec une salle de bains adaptée. Londres est si cher ! Le studio de Phil Manzanera est très accueillant. J'avais enregistré *Shleep* chez lui, mais dans son studio précédent. Ce nouveau studio, plus petit, est intégré à son appartement. Il est beaucoup plus facile pour moi de faire des disques ainsi. Je n'ai pas à regarder la pendule tout le temps ! Les studios sont devenus si chers aujourd'hui. Phil me facilite la vie. Il habite à Kitburn et cela est très facile pour des musiciens que je connais de passer nous voir. Brian Eno habite non loin de là, il vient à vélo. Il n'a pas de voiture. Parfois il participe, parfois, il donne juste son avis, « essaie ceci, essaie cela »...

Est-ce ainsi que l'album a été enregistré ?

Non, pas vraiment. J'ai préparé ce disque comme si je devais le faire entièrement seul. J'ai enregistré des disques tout seul par le passé, comme *End Of An Ear*, *Old Rottenhat*, *Dondestan*... Je suis donc toujours prêt a enregistrer ainsi. Mais s'il est possible que des musiciens viennent m'aider, pour rajouter des couleurs, de la batterie ou de l'excitation, alors s'ils sont là et qu'ils sont disponibles, ils viennent. Parfois, ils passent juste dire bonjour. Brian Eno passait avec des fruits du marché et faisait un massage à ma femme. C'était tout, mais c'était important. Je n'avais jamais travaillé avec certains de ces musiciens auparavant. Notamment avec le saxophoniste israélien Gilad Atzmon. Cela fait quelques années qu'il vit à Londres, il est devenu citoyen britannique. Je lui ai demandé s'il voulait participer à ce disque. Il a travaillé sur "Insensatez", la reprise de Jobim. Je lui ai demandé de rajouter un solo de clarinette à la fin de ce morceau. Il aime la voix de Karen Mantler, alors il était heureux d'y participer. Sur ce morceau, on retrouve le "Karenatron", une sorte de machine que j'ai inventée à partir d'un clavier qui retranscrit sa voix. C'est une sorte de mellotron. Je fais chanter toutes les notes à Karen et cela est retranscrit électroniquement par le clavier. Nous avons donc une sorte de chœur chanté par Karen et Gilad joue ce solo. Il m'a demandé si je voulais un bassiste. Il m'a présenté à Yaron Stavi, un autre israélien qui habite non loin de chez Phil. Il est venu. C'est un musicien accompli, beaucoup plus que moi, en classique et en jazz. Il a joué sur "Forest", ainsi que sur ce morceau arabe qui clôture le disque, "La Ahada Yalam".

C'est peut-être le plus beau morceau de l'album...

J'avais le CD d'Amal Murkus, qui a interprété la version originale. Je trouvais ce disque magique. Mais je ne pensais pas pouvoir faire quelque chose avec la musique arabe, car elle si différente de ce que je connais. Je voulais juste avoir cette composition sur le disque en demandant à quelqu'un d'autre de la jouer. Une des raisons de l'exil de Gilad est qu'il a beaucoup de respect pour la culture arabe. En Israël, il ne voulait pas vivre dans cette ambiance coloniale. Ce n'est pas un couard, il a fait l'armée. Mais il s'est dit, « je suis un musicien de jazz, je n'ai rien à voir avec ce nationalisme, je suis antiraciste ».



Il est né en Israël, il a essayé d'y vivre et il est parti. Peut-être qu'un jour, il fera la paix avec son pays. Il dit : « nous sommes en exil depuis des siècles et nous avons tout de même réussi à accomplir de grandes choses, Chagall, Einstein... ». Il veut continuer dans cette tradition d'exil, il n'aime pas le confinement nationaliste. Je ne peux pas parler pour lui, mais nous avons beaucoup de points communs. Il était très intéressé pour essayer de jouer ce morceau. Il collabore avec des musiciens et des chanteurs palestiniens à Londres. La plupart sont originaires d'Haïfa, qui est la ville la plus progressiste et tolérante d'Israël. Comme la Nouvelle-Orléans à l'époque de la ségrégation raciale. Il a joué de manière très belle sur le morceau jazz, mais il ne savait pas comment aborder "La Ahada Yalam". Au final, il a suivi la version d'Amal, de manière très douce, à la clarinette. On pouvait à peine l'entendre dans le studio. Comme s'il respirait dans le micro. Et Yaron a ensuite rajouté sa double basse. On peut entendre que c'est un musicien de jazz, il dégage une vraie majesté dans son jeu. Puis Jennifer Maidman et moi-même avons joué le reste des accords. Je pensais que personne ne pouvait suivre ce morceau. Je l'ai donc mis à la fin, pour terminer le disque.

Quand Cuckooland a commencé à prendre forme dans votre esprit ?

Après la sortie de Shleep ? Même avant ce disque ! J'avais "Forest" et "Old Europe" sur des cassettes depuis des années. Et Alfie avait écrit ce poème "Cuckoo Madame", qui n'avait pas de musique. J'avais donc ces éléments depuis quelque temps. Mais parfois, il ne faut pas se forcer, il faut savoir attendre l'idée adéquate qui vient parachever ce qu'on avait déjà en place. Mais à cette occasion, j'ai dû un peu me forcer, du style «nous sommes dans un nouveau millénaire, je ferai mieux de continuer ce que j'ai en cours». Et bien sûr, il faut travailler pour gagner de l'argent. Je n'en gagne pas suffisamment pour m'arrêter de jouer. C'est pourquoi je suis un musicien de rock. Mais même les musiciens de rock que je connais aiment vivre ainsi et jouer alors c'est OK. C'est Alfie qui m'a vraiment aidé. Elle a écrit de nombreuses paroles, à sa manière, mais toujours avec une empathie pour mes propres sentiments.

Comment en êtes-vous venu à reprendre "Raining In My Heart", écrit par le couple Bryant et interprété par Buddy Holly ?

L'histoire des Bryant est unique. Felice était fille d'ascenseur dans un hôtel de Milwaukee. Elle a rencontré le violoniste Boudleaux Bryant dans son ascenseur. Ils se sont mariés trois semaines plus tard et ont passé quarante ans à écrire des chansons ensemble, pour Buddy Holly, les Everly Brothers, Roy Orbison et beaucoup d'autres. Je n'ai appris leur histoire qu'après avoir enregistré ce morceau. J'adore la pop des années 1950. Après "Cuckoo Madame" qui est une chanson très ambitieuse pour moi, je dois dire ici que j'essaie de pousser ce que je fais le plus loin possible, je ne suis qu'un musicien pop. C'est mon territoire. Je ne suis pas un compositeur d'avant-garde dans un sens classique. Je voulais juste un peu de modestie sur le disque, moi qui suis parfois si ambitieux musicalement parlant. C'est pourquoi j'ai choisi de reprendre "Raining In My Heart".

Ecoutez-vous toujours des disques pop ou rock ?

Des disques pop, oui. Je ne suis plus trop fan des groupes de rock. J'en ai gardé de mauvais souvenirs. *[rires]* Je ne pense pas que cela fonctionne. Les gens se plaignent que le marketing contrôle la pop, le style... Et la pop peut effectivement devenir très

ennuyeuse, uniformisée, avec des danses stupides et des coupes de cheveux ridicules. Mais il me semble que la musique pop est très importante, car elle reste la musique de jeunes garçons découvrant de jeunes filles. La pop fait partie de la manière dont les garçons et les filles s'imaginent et deviennent romantiques les uns envers les autres. C'est très sérieux. Cela parait socialement correct, mais c'est la musique du peuple, des gens qui sont trop occupés pour se soucier vraiment de la musique ou qui ne sont pas vraiment intéressés par autre chose. Mais, ils possèdent un langage commun, celui des chansons pop, faciles à chanter. C'est exactement le rôle de la musique folk par le passé. Je respecte totalement la musique pop et les musiciens pop. C'est ainsi que j'ai commencé moi-même.

Quelles ont été vos expériences avec l'Amérique ?

Je n'en ai pratiquement pas ! J'ai joué là-bas la plus grande partie de l'année 1968. C'était une grande expérience car nous tournions avec Jimi Hendrix. Mais après cela, je n'ai jamais voulu y retourner. Je trouvais l'Amérique totalement étrange. Peut-être était-ce parce qu'ils parlent anglais ? Je pensais que c'était une culture aux antipodes de la mienne. Je me sentais plus chez moi en allant à Chinatown à Londres que parler de culture avec un blanc américain. Cela étant, certains de mes meilleurs amis sont américains, comme Karen Mantler et sa mère, Carla. Comme mon ami Michael Weddings *[Aymeric Leroy me signale qu'il s'agit plus probablement de Michael Zwerin, journaliste auteur du premier article sur Robert Wyatt paru en 1967 dans la revue Down Beat en 1967!* note de JPM*]*, un musicien new-yorkais des années 1940 et 1950, qui est venu habiter à Paris au milieu des années 1960. Il écrit beaucoup sur les musiciens américains à Paris mais aussi sur les happenings. Je me suis senti très étranger en Amérique. C'était culturel. Je suppose donc que je suis profondément européen.

Quels sont les disques les plus importants de votre carrière ?

Mes disques sont comme mes enfants, donc il n'y a pas vraiment de favoris ! Ce serait immoral d'avoir à choisir. Certains sont grands, d'autres plus petits, d'autres beaux, mais ce sont tous mes enfants. Ceux qui me plaisent sont généralement les plus récents. Alors maintenant, j'ai encore la tête plein de *Cuckooland*. C'est notre nouvel enfant, encore tout mouillé... *[rires]*

II tiendra la route encore mieux que les autres ?

J'essaye de mettre en œuvre tout ce que j'ai appris au fil de ma carrière, afin d'améliorer ma musique. Je suis chanceux d'avoir eu d'aussi bons musiciens qui sont venus me voir sur ce disque. J'avais laissé du temps pour que les chansons se développent, qu'elles aient un caractère propre et qu'elles ne soient pas une répétition d'autres chansons plus anciennes. Bien que l'on retrouve inévitablement mon style. Actuellement, j'aime donc *Cuckooland*.

Comme beaucoup de personnes, j'ai découvert votre musique par le biais de Rock Bottom et j'ai été fasciné par le caractère totalement intemporel de cet album, le fait que ce soit le genre de disque qui vous accompagne tout au long de votre vie. Un monde nouveau s'ouvre en effet à vous à l'écoute de "Sea Song"...

Merci. Que dire d'autre ? Lorsque je faisais cet album, je savais que j'avais trouvé comment créer notre propre univers, à Alfie et à moi. Un univers que je pouvais habiter au lieu de vivre dans le coin d'une planète étrangère. J'avais donc trouvé ma propre planète. Et aussi, j'étais incapable de me vendre dans un registre particulier, alors je ne me donne pas les moyens de savoir ce qui est à la mode telle ou telle année. Je n'ai jamais ressenti cela. Je ressens juste le fait de faire quelque chose qui me semble bien. Je ne peux pas être distrait par les nouveautés du moment.

Bien que cela m'influence aussi lorsque j'y pense. Avoir sur *Rock Bottom*, le trompettiste nigérian Mongezi Feza et Mike Oldfield à la guitare reste très lié à cette époque. Mais même lorsque je travaille ainsi avec des musiciens, je ne leur fais pas jouer ce qu'ils feraient normalement. Le contexte est différent. Il s'agit d'eux mais dans un autre monde, dans une sorte de petit pays dans lequel nous vivons. Cela parait prétentieux, n'est-ce pas ? *[riresl*

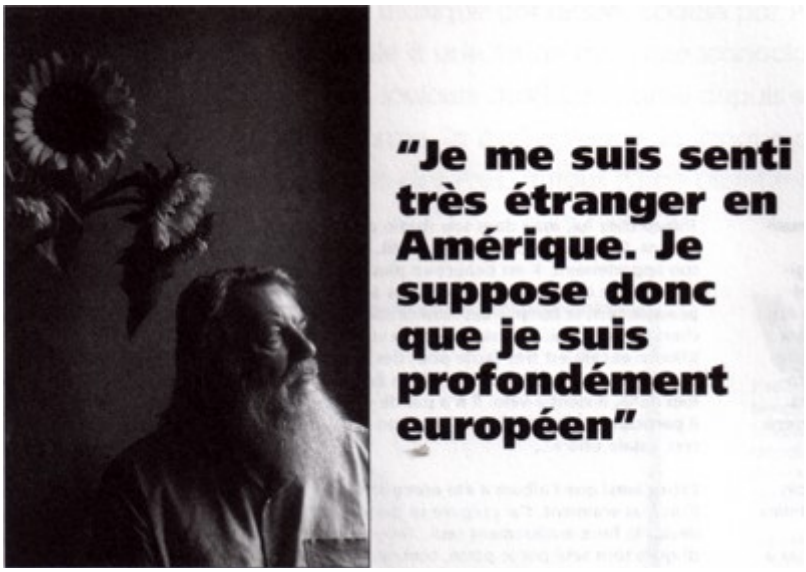
Vous avez dit lors de la mort de Mongezi, décédé d'une pneumonie dans un hôpital britannique, que s'il avait été blanc, il aurait été sauvé. Est-ce à cette période que vous avez pris conscience des réalités politiques sociales pour lesquelles vous vous battez toujours aujourd'hui ?

C'est effectivement à cette époque que je suis devenu confus et anxieux quant aux politiques du monde extérieur, surtout après avoir été aux Etats-Unis en 1968. Mais je

n'avais pas pour autant d'engagement personnel. Jusqu'au décès de Mongezi, je me disais que ce qui se passait autour de moi n'affectait pas ma propre vie. Mais tout à coup, les politiques sont devenues personnelles. C'est là que j'ai compris que la politique agissait sur le monde dans lequel on vivait et la manière dont il était régi. Bien sûr que même si on ne s'intéresse pas à la politique, elle finit tôt ou tard par nous rattraper. Tout ce que je veux, c'est m'amuser, boire et jouer de la musique. Mais la plupart des gens dans le monde se battent juste pour avoir le droit de faire ces choses-là. Cela ne m'affectait pas auparavant, mais lorsque Mongezi est décédé, j'ai compris beaucoup de choses. Il avait le même âge que moi, trente-trois ans. Je suis encore en colère aujourd'hui contre ce qu'il lui est arrivé. Il pensait pouvoir s'échapper lorsqu'il a quitté l'Afrique du Sud. Mais la réalité du racisme l'a rattrapé. Il n'y avait malheureusement pas d'autres issues pour lui.

Vous êtes un des seuls artistes dont l'engagement politique ne sombre pas pour autant dans une quelconque forme de prosélytisme...

Je n'essaie absolument pas de rassembler les gens. Lorsque je chante, lorsque Alfie écrit, lorsque j'écris, ce qui est à l'intérieur vient à la surface. Politiquement, c'est très défensif. En ce qui me concerne, cela revêt plus de sens, dans l'art du moins, de défendre les gens qui sont injustement attaqués ou politiquement vilipendés que d'attaquer les gens qui les attaquent. Les paroles originales de « Forest », une sorte de gospel, étaient si énervées et si agressives qu'elles auraient convenues aujourd'hui. Je les avais écrites au début des années 1990, à l'époque de la première Guerre du Golfe. Je disais aux Américains « vous êtes les seuls types à balancer ce genre de bombes, arrêtez de dire au reste du monde ce qu'il doit faire, c'est vous qui avez commencé... ». La chanson était très virulente. Puis je me suis dit, on peut chanter cela dans un contexte donné, mais cela reste de l'exploitation de le faire sur un disque parce que lorsqu'on achète un disque, c'est pour s'affranchir d'une certaine réalité. C'est comme si j'abusais de cette chanson en chantant ces paroles. Alors Alfie a écrit les nouvelles paroles, à propos des gitans qui sont mis au ban de la société britannique aujourd'hui.



Mais ce n'est pas vraiment une attaque contre qui que ce soit, c'est plutôt une célébration de cette survie extraordinaire des Roumains face à cette société qui les rejette. Ils vivent différemment mais ce n'est pas le problème. Si nous avons cette grande rhétorique qui fait de nous les champions de la liberté, de l'individualisme, alors pourquoi ces gens devraient se conformer à nos manières de vivre ? C'est donc une chanson de défense. Notre planète est trop petite. Mais je me fiche de savoir si les gens écoutent les paroles ou non. J'ai un ami israélien de votre âge qui me dit qu'il écoutait *Rock Bottom* sur son walkman en allant à l'école, sans savoir de quoi il s'agissait. Il avait une représentation mentale de ce disque à partir des sons et non des paroles. Plus tard, il a appris à parler anglais, pas pour nous, mais parce que les Américains parlent anglais. Même lorsqu'il parlait anglais, il m'a dit qu'il ne pouvait toujours pas comprendre. Car ce ne sont pas vraiment des paroles mais des mots avec des sonorités particulières.

Comment avez-vous trouvé ces sons de Rock Bottom, qui sont uniques et inégalés à ce jour ?

La base du disque n'était pas un mellotron mais un petit clavier qu'Alfie m'avait trouvé à Venise. Elle travaillait sur un film à l'époque. Je l'aimais parce qu'on pouvait contrôler le vibrato et faire que la vitesse du vibrato s'accommode à ma voix. Et si on le doublait, je pouvais modifier légèrement la vitesse, ce qui donnait une sorte de mouvement à l'intérieur du clavier. Je me suis toujours dit que si j'utilise un clavier, il ne faut pas qu'il sonne comme une machine. Mais plutôt comme un clavier qui possède un élément brut ou une qualité humaine ou animale, car le problème avec la technologie moderne et ces sons fantastiquement modernes, est qu'elle a perdu toute humanité. Une des choses que je veux en musique, c'est avoir de la compagnie. Alors, j'essaie de modifier certains éléments lorsque j'utilise des machines, pour les rendre plus sales ou plus boueuses.

Vous a-t-on demandé récemment de collaborer avec certains artistes ?

Lorsque j'enregistrais *Cuckooland*, Phil Manzanera enregistrait également un album solo. Il n'en fait pas souvent, mais ces disques font ressortir ses origines latino-américaines. J'ai joué des percussions, de la trompette et j'ai chanté sur certains morceaux. J'espère que cet album va sortir. J'ai dû refuser quelques collaborations car je devenais trop distrait. Il fallait que je me concentre sur *Cuckooland*. Je voulais l'appréhender comme un tout dans ma tête, car cet album est tellement riche.

Avez-vous pensé à faire un album avec Brian Eno ?

Nous enregistrons de la musique tous les trois avec Alfie depuis des années dans son studio. C'est un ami très cher, un homme admirable. Nous avons donc quelques morceaux qu'il n'utiliserait jamais sur ses propres disques et que je n'utiliserais pas non plus. Alors un jour, nous pourrions sortir un album ensemble, qui serait une sorte d'hybride. Mais il est très occupé. Un de ces morceaux est conçu avec un rythme électronique très dansant et disco. J'ai ramené ce morceau à la maison et j'ai surimposé un solo de trompette frénétique très free jazz. Et jamais il ne choisirait cela pour son disque. Et jamais je ne prendrai un morceau électronique comme celui-ci sur le mien. Si cela pouvait aussi faire rigoler quelqu'un d'autre, nous pourrions sortir cet album...

Les rééditions de votre catalogue sur Ryko de 1997 sont parfaites...

Oui. Cela a fait une grande différence pour mon état mental. Le fait de savoir que tout ce que j'avais enregistré était dispersé aux quatre vents. Enfin, après des années de lutte, j'ai regagné les droits de mes enregistrements des années 1970. Cela a permis de rénover quelques idées, notamment artistiques avec les pochettes d'Alfie. L'abstraction totale de *Old Rottenhat* se réduit très bien au format cd. Les nouvelles illustrations de *Rock Bottom* sont superbes. J'ai aussi, par ce biais, redécouvert mes chansons latino-américaines.



> Zoom

Quels seraient selon vous les moments marquants de votre carrière ?

Pour être honnête, il me semble que plus les années passent et plus j'aime ma carrière. Chaque année, Alfie et moi essayons d'apprendre les leçons du passé. Vieillir n'est pas si mal, on peut recommencer certaines choses et devenir sages. C'est un cliché, mais on gagne en sagesse ce que l'on perd en énergie de la jeunesse. Et mentalement, je ne me sens pas vieux. Je me sens même ridiculement comme un enfant *[rires].* Comme l'a chanté Bob Dylan « J'étais tellement plus âgé à cette époque que maintenant ». Et enfin, j'ai trouvé une maison de disques honnête. Rough Trade et Geoff Travis étaient aussi biens, mais ils luttaient durs. Et je luttais également pour savoir comment fonctionner. Je lutte toujours en ce qui concerne les côtés pratiques de la vie, mais maintenant avec le studio de Phil Manzanera, et ce jeune ingénieur du son, et Alfie à mes côtés, je me sens mieux.

Est-ce à dire qu'un nouvel album suivra prochainement ?

Je ne pense pas. Tout ce que j'avais accumulé depuis des années, je l'ai mis sur *Cuckooland* car il fallait que j'avance. Le futur est maintenant. Je me sens vidé de ma tête après ce disque. Cela est un soulagement mais une forme d'exhaustion également.

Exception faite de *Rock Bottom* et de *Ruth Is Stranger Than Richard*, la plupart de vos disques ont toujours été espacés de plusieurs années. Est-ce votre rythme de travail ?

[Il allume une Gitane bleue] La vie peut être difficile. Par exemple, lorsque nous avons déménagé de Londres au nord de l'Angleterre au cours des années 1980, en aménageant dans notre nouvelle maison, le plancher était tellement pourri que le piano est passé à travers. Beaucoup de choses pratiques difficiles se sont produites. On ne peut pas opérer comme une machine, la vie peut devenir délicate. Mais bon nombre de personnes ont des vies plus difficiles que les nôtres.

Au cours de votre vie, vous avez notamment vécu à Venise et à Barcelone. Pensez-vous notamment que vous pourriez vivre et travailler ailleurs que chez vous ?

Si je n'étais pas si physiquement piégé, Alfie et moi aurions quitté l'Angleterre, il y a bien longtemps. Mais je suis dépendant des hôpitaux britanniques. J'ai maintenant développé une sorte de routine avec les spécialistes de la colonne vertébrale, que je vois tous les ans. Ils me connaissent et je sais qu'en vieillissant, tous les problèmes que je pourrai rencontrer seront plus facilement traités avec eux. Ce fauteuil roulant et son entretien sont gratuits. Je connais tous mes commerçants. Il y a trente ans, cela ne m'aurait pas dérangé... Mais aujourd'hui, à l'approche de la soixantaine, je ne peux plus faire comme si j'avais vingt ans et partir avec mon sac à dos.

Mais vous voyagez pourtant partout avec vos chansons, à Cuba, en Israël, au Japon, en Irak, au Chili, en Afrique du Sud...

Oui, comme une forme de compensation. Je suis heureux d'être musicien. Certains de mes contemporains sont écrivains en Grande-Bretagne et ils me paraissent être piégés, d'une certaine manière, dans une sorte de britannicité, qui traduit une forme de narcissisme culturel anxieux. Je ne voudrais pas vivre là-dedans. En tant que musiciens, nous sommes plus libres. Il n'y a pas de réelle histoire musicale importante en Grande-Bretagne. Alors si l'on s'intéresse à la musique, il faut regarder en dehors de chez soi. Ou regarder ce qu'ont amené des étrangers et des exilés. C'est pourquoi j'aime les grandes villes comme Londres ou Paris, qui ont l'air de microcosmes d'empires désintégrés. Et même à la maison, je voyage. J'écoute des disques du Cap-Vert, c'est chouette de découvrir tout cela. J'assiste à des concerts à Londres et je voyage aussi, je parle à des musiciens étrangers. Des musiciens comme Gilad m'apportent une fraîcheur nouvelle. Il souffle l'histoire jazz, turque, levantine et ottomane dans sa clarinette. Je suis sûr qu'un jour, ce conflit israélo-palestinien ne sera qu'un mauvais rêve, mais maintenant, pour des gens comme lui, il s'agit de vivre. Le monde est frénétique. Alors superficiellement, on regarde son esthétique.

Florent Mazzoleni

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Soft Machine - Les Inrocks 2 - Hors-série vol.4 'Les années soixante' - 2004

Soft Machine



Epicurien et absurde, le groupe de Robert Wyatt et Kevin Ayers organisa les rencontres saugrenues de la pop débridée et du jazz libre, de la pataphysique et du psychédélisme.

Inspiré par le titre d'un livre de William Burroughs (en français : La Machine molle), Soft Machine se forme en 1966, émergeant des racines d'un groupe peu documenté, The Wilde Flowers, originaire de Canterbury et dans lequel officiaient déjà Robert Wyatt et Kevin Ayers. Rejoints par le guitariste australien Daevid Allen et le pianiste Hugh Hopper, ils fondent Soft Machine qui, aux côtés de Pink Floyd et d'une poignée d'autres groupes, formera le cœur de l'underground psychédélique anglais. Pourtant, contrairement au groupe de Syd Barrett, Soft Machine ne s'est jamais imposé auprès du grand public, demeurant en réserve de la reconnaissance publique, sans doute à cause de ses tendances les plus avant-gardistes qui ont vite bridé les envies d'écriture pop. Tout le parcours du groupe peut en effet s'écouter comme un éloignement progressif de la pop et des formats de chansons courtes pour aller au plus près du jazz et de l'improvisation purement instrumentale. Pourtant, le groupe avait à son actif quelques titres très enivrants, comme l'étincelant Memories, morceau crépusculaire et nostalgique, capable de tirer des larmes à n'importe quel éléphant féroce, mais qui n'est jamais sorti ailleurs que sur des compilations de raretés du groupe.

S'éloignant progressivement du format pop, les quatre premiers disques de la formation, Volume 1, 2, 3 et 4, font se mêler des vignettes pop et psychédéliques, presque dadaïstes, et des digressions inspirées par le jazz américain. En bref, Soft Machine était une étrange symbiose entre Jimi Hendrix (avec lequel le groupe a joué) et certaines expériences illuminées de Miles Davis. Au bout de quatre disques, la formation se tourne définitivement vers un jazz européen, abandonnant en cours de route son batteur et chanteur Robert Wyatt. Les albums des années 70 sont dispensables, souvent trop bavards, alors que ceux avec Wyatt demeurent des joyaux importants de la fin des années 60. ||

Joseph Ghosn

Album conseillé :
Soft Machine volume 1 (Probe, 1968)



Soft Machine

Epicurien et absurde, le groupe de Robert Wyatt et Kevin Ayers organisa les rencontres saugrenues de la pop débridée et du jazz libre, de la pataphysique et du psychédélisme.

Inspiré par le titre d'un livre de William Burroughs (en français : *La Machine molle*), Soft Machine se forme en 1966, émergeant des racines d'un groupe peu documenté, The Wilde Flowers, originaire de Canterbury et dans lequel officiaient déjà Robert Wyatt et Kevin Ayers. Rejoints par le guitariste australien Daevid Allen et le pianiste Hugh Hopper, ils fondent Soft Machine qui, aux côtés de Pink Floyd et d'une poignée d'autres groupes, formera le cœur de l'underground psychédélique anglais. Pourtant, contrairement au groupe de Syd Barrett, Soft Machine ne s'est jamais imposé auprès du grand public, demeurant en réserve de la reconnaissance publique, sans doute à cause de ses tendances les plus avant-gardistes qui ont vite bridé les envies d'écriture pop. Tout le parcours du groupe peut en effet s'écouter comme un éloignement progressif de la pop et des formats de chansons courtes pour aller au plus près du jazz et de l'improvisation purement instrumentale. Pourtant, le groupe avait à son actif quelques titres très enivrants, comme l'étincelant *Memories*, morceau crépusculaire et nostalgique, capable de tirer des larmes à n'importe quel éléphant féroce, mais qui n'est jamais sorti ailleurs que sur des compilations de raretés du groupe. S'éloignant progressivement du format pop, les quatre premiers disques de la formation, *Volume 1, 2, 3* et *4*, font se mêler des vignettes pop et psychédéliques, presque dadaïstes, et des digressions inspirées par le jazz américain. En bref, Soft Machine était une étrange symbiose entre Jimi Hendrix (avec lequel le groupe a joué) et certaines expériences illuminées de Miles Davis. Au bout de quatre disques, la formation se tourne définitivement vers un jazz européen, abandonnant en cours de route son batteur et chanteur Robert Wyatt. Les albums des années 70 sont dispensables, souvent trop bavards, alors que ceux avec Wyatt demeurent des joyaux importants de la fin des années 60. ||

Joseph Ghosn

Album conseillé :
Soft Machine volume 1 (Probe, 1968)

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Robert Wyatt plus visible que jamais après trente ans d'éclipse - Le Monde - 7 novembre 2003

Le Monde

Robert Wyatt plus visible que jamais après trente ans d'éclipse

Le chanteur, pianiste, percussionniste et ancien batteur britannique, paralysé depuis 1973, fait l'objet de trois disques, et un hommage lui est rendu au Théâtre de Charleville-Mézières.

Viendra, viendra pas ? A chaque fois que des musiciens célèbrent sur scène le chanteur, pianiste, percussionniste et ancien batteur Robert Wyatt, ses admirateurs se posent la question. Le 1er juin 1973, lors d'une fête, Wyatt était tombé accidentellement de la fenêtre d'un appartement londonien et s'était brisé la colonne vertébrale. Il vit depuis dans une chaise roulante. Aux problèmes logistiques de ses déplacements hors de sa maison de Louth, lieu de vie et de travail à trois bonnes heures de route de Londres, s'ajoute, comme il nous le confiait en février 1999, la pudeur, voire l'appréhension, à l'idée de se retrouver sur scène. Même en sachant que le regard de son public sera tendre et respectueux.

S'il avait été absent en octobre 1999 de la présentation au Nancy Jazz Pulsations de Soup Songs par une nonnette britannique qui perpétue son œuvre, Wyatt avait, un mois plus tard, assisté en coulisse au concert du même groupe dirigé par la tromboniste Annie Whitehead lors du London Jazz Festival. "*Ma présence aura été ce qui se rapprochera au maximum de l'idée de mon "retour" scénique*", avait-il alors plaisanté. Reste que toute initiative est suivie de près par Wyatt, qui pose volontiers sa voix sur un arrangement d'une de ses chansons dans des disques (par exemple, ces dernières années, dans l'hommage des musiciens italiens réunis pour *The Different You*, avec Pascal Comelade, John Greaves...), envoie parfois un inédit, écrit des petits mots pour manifester ses encouragements, son émotion.

Dernier projet en date, la création au Théâtre de Charleville-Mézières de "Dedicated to You, variations sur la musique de Robert Wyatt", par une troupe familière de son univers. Le bassiste et chanteur John Greaves, cofondateur de Henry Cow, groupe de la même famille que Soft Machine et Matching Mole, où Wyatt chantait et pouvait encore jouer de la batterie. Karen Mantler, organiste, fille de Carla Bley et Michael Mantler, a récemment composé pour Wyatt, et son père sollicite régulièrement le chanteur dans ses

enregistrements.

Le batteur Jacques Mahieux revendique une filiation avec le jeu de Wyatt comme avec son chant. Le clarinettiste Sylvain Kassap et la contrebassiste Hélène Labarrière ont, eux, été invités par Wyatt au Meltdown Festival, en 2001, lorsqu'il en a eu la direction artistique. Enfin, le violoniste Dominique Pifarély complète l'ensemble. Le programme devrait être constitué de thèmes allant de ses débuts avec Soft Machine jusqu'à des compositions de l'album *Shleep*, paru en 1997.



CULTURE

MUSIQUE • Le chanteur, pianiste, percussionniste et ancien batteur britannique, paralysé depuis 1973, fait l'objet de trois disques, et un hommage lui est rendu au Théâtre de Charleville-Mézières

Robert Wyatt plus visible que jamais après trente ans d'éclipse

VIENDRA, viendra pas ? A chaque fois que des musiciens célèbrent sur scène le chanteur, pianiste, percussionniste et ancien batteur Robert Wyatt, ses admirateurs se posent la question. Le 1er juin 1973, lors d'une fête, Wyatt était tombé accidentellement de la fenêtre d'un appartement londonien et s'était brisé la colonne vertébrale. Il vit depuis dans une chaise roulante. Aux problèmes logistiques de ses déplacements hors de sa maison de Louth, lieu de vie et de travail à trois bonnes heures de route de Londres, s'ajoute, comme il nous le confiait en février 1999, la pudeur, voire l'appréhension, à l'idée de se retrouver sur scène. Même en sachant que le regard de son public sera tendre et respectueux.

S'il avait été absent en octobre 1999 de la présentation au Nancy Jazz Pulsations de *Soup Songs* par une nonnette britannique qui perpétue son œuvre, Wyatt avait, un mois plus tard, assisté en coulisse au concert du même groupe dirigé par la tromboniste Annie Whitehead lors du London Jazz Festival. *« Ma présence aura été ce qui se rapprochera au maximum de l'idée de mon "retour" scénique »*, avait-il alors plaisanté. Reste que toute initiative est suivie de près par Wyatt, qui pose volontiers sa voix sur un arrangement d'une de ses chansons dans des disques (par exemple, ces dernières années, dans l'hommage des musiciens italiens réunis pour *The Different You*, avec Pascal Comelade, John Greaves...), envoie parfois un inédit, écrit des petits

Quasi absent des scènes depuis 1973, Robert Wyatt continue d'enregistrer.

Dernier projet en date, la création au Théâtre de Charleville-Mézières de « Dedicated to You, variations sur la musique de Robert Wyatt », par une troupe familière de son univers. Le bassiste et chanteur John Greaves, cofondateur de Henry Cow, groupe de la même famille que Soft Machine et Matching Mole, où Wyatt chantait et pouvait encore jouer de la batterie. Karen Mantler, organiste, fille de Carla Bley et Michael Mantler, a récemment composé pour Wyatt, et son père sollicite régulièrement le chanteur dans ses enregistrements.

Le batteur Jacques Mahieux revendique une filiation avec le jeu de Wyatt comme avec son chant. Le clarinettiste Sylvain Kassap et la contrebassiste Hélène Labarrière ont, eux, été invités par Wyatt au Meltdown Festival, en 2001, lorsqu'il en a eu la direction artistique. Enfin, le violoniste Dominique Pifarély complète l'ensemble. Le programme devrait être constitué de thèmes allant de ses débuts avec Soft Machine jusqu'à des compositions de l'album *Shleep*, paru en 1997.

UNE VOIX TOUJOURS PRENANTE

La fin de l'automne 2003 est favorable à Robert Wyatt avec, en plus de cette création, trois parutions concomitantes. D'abord *M4W*, quatrième volume de la collaboration avec le peintre Jean-Michel Marchetti, qui traduit en français les textes de Wyatt accompagnés de gravures originales. Comme dans le précédent volume édité par Aencrages & Co, Wyatt a proposé des inédits (quatre instrumentaux et deux chansons), dont certains interprétés avec Marchetti.

Chez Cuneiform, ce sont des archives qui viennent au jour. Deux séries de concerts pour la BBC en septembre 1972 (avec sa future épouse, Alfreda Benge, et le pianiste Francis Monkman) et en 1974 (en solo), la musique collage d'un court métrage de 1973, des retrouvailles avec le bassiste Hugh Hopper (ancien de Soft Machine) et *The Verb,* enregistré en 2003 par Wyatt chez lui.

Enfin, le récent album du chanteur et pianiste, *Cuckooland*, vient de paraître chez Hannibal-Ryko. Un disque d'où s'échappe toujours la voix singulière de Wyatt, l'une des plus prenantes issues du courant rock progressif britannique de la fin des années 1960 et du début 1970 avec celles de Kevin Ayers (Soft Machine, The Whole World), Peter Gabriel

Quasi absent des scènes depuis 1973, Robert Wyatt continue d'enregistrer.

UNE VOIX TOUJOURS PRENANTE

La fin de l'automne 2003 est favorable à Robert Wyatt avec, en plus de cette création, trois parutions concomitantes. D'abord *M4W*, quatrième volume de la collaboration avec le peintre Jean-Michel Marchetti, qui traduit en français les textes de Wyatt accompagnés de gravures originales. Comme dans le précédent volume édité par Aencrages & Co, Wyatt a proposé des inédits (quatre instrumentaux et deux chansons), dont certains interprétés avec Marchetti.

Chez Cuneiform, ce sont des archives qui viennent au jour. Deux séries de concerts pour la BBC en septembre 1972 (avec sa future épouse, Alfreda Benge, et le pianiste Francis Monkman) et en 1974 (en solo), la musique collage d'un court métrage de 1973, des retrouvailles avec le bassiste Hugh Hopper (ancien de Soft Machine) et *The Verb,*enregistré en 2003 par Wyatt chez lui.

Enfin, le récent album du chanteur et pianiste, *Cuckooland*, vient de paraître chez Hannibal-Ryko. Un disque d'où s'échappe toujours la voix singulière de Wyatt, l'une des plus prenantes issues du courant rock progressif britannique de la fin des années 1960 et du début 1970 avec celles de Kevin Ayers (Soft Machine, The Whole World), Peter Gabriel

(Genesis), Greaves, Peter Hammill (Van Der Graaf Generator) et Pye Hasting (Caravan). Un disque tout en climats étranges, mélodies enfantines, au minimalisme touchant, marque de Wyatt depuis plus de trente ans.

Sylvain Siclier

Photo : *Renaud Monfourny*

"Dedicated to You", création au Théâtre de Charleville-Mézières, place du Théâtre, Charleville-Mézières (Ardennes). Tél. : 03-24-32-44-50. Samedi 8 novembre, à 20 h 30. De 7,90 € à 18 €.

M4W, 1 livre-CD, Aencrages & Co, 35 € , à commander au 5, place du Vieux-Gérardmer, 88400 Gérardmer, ou sur le site Internet www.aencrages.com ;

Solar Flares Burn For You, 1 CD Cuneiform Records/Orkhêstra International ; Cuckooland, 1 CD Hannibal-Ryko/Naïve.

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

"Après la mort de Coltrane, je n'ai pas entendu grand-chose de bien impressionnant" - Rock & Folk - N° 435 - novembre 2003

"APRÈS LA MORT DE COLTRANE, JE N'AI PAS ENTENDU GRAND-CHOSE DE BIEN IMPRESSIONNANT"



L'EX-BATTEUR DE SOFT MACHINE, CONSACRÉ EN 1974 PAR LE CHEF-D'OEUVRE "ROCK BOTTOM", LIVRE AVEC "CUCKOOLAND" UNE NOUVELLE COLLECTION DE PERLES POP VENUES D'AILLEURS.

Fin d'été dans le patio d'un hôtel coquet du quartier des Beaux-Arts. Robert Wyatt est à Paris pour évoquer "Cuckooland", nouvel album après six ans d'absence dont seuls quelques fans ont dû souffrir, tant la personnalité musicale exigeante et la poésie débordante de la musique de Robert Wyatt semblent inactuelles dans l'Angleterre de Muse, Coldplay et autres sensations médiatiques. S'il est beaucoup question dans ce disque des atrocités du siècle passé et de celui qui vient de commencer, les harmonies de synthétiseur sur lesquelles planent une trompette tour à tour plaintive ou jazzy et la voix d'oiseau triste de Wyatt, font paradoxalement de ce disque un véritable enchantement. Enregistré en grande partie seul, "Cuckooland" bénéficie néanmoins du concours d'instrumentistes magnifiques (sax soprano, trombone, clarinette, guitare, contrebasse) dont certains comme Phil Manzanera, Brian Eno et David Gilmour incarnent le meilleur du rock anglais. Plus que l'engagement politique de l'artiste - il a pris sa carte au Parti Communiste à la fin des années 70 - c'est le musicien de cette fameuse école de Canterbury, toujours insolemment inspiré - comme David Bowie et John Cale cette saison - qui nous a intéressé pendant cette heure agréable en sa compagnie.



Rien ne m'empêche de jouer de la trompette

Rock&Folk : Votre dernier disque sonne comme un aboutissement musical. De surcroît, on vous découvre trompettiste. Quand avez-vous appris cet instrument ?

Robert Wyatt : J'ai mis tout ce que j'ai appris musicalement dans ces chansons. Il y a un vrai soulagement à réaliser qu'on n'est jamais trop vieux pour composer de la musique, qu'on peut toujours trouver de nouvelles façons de composer ou en redécouvrir d'autres. Je n'avais pas touché à une trompette depuis l'âge de 16 ans. Je n'aurais alors jamais imaginé devenir musicien de profession. Pour moi, les musiciens étaient des sortes de magiciens. Je travaillais alors en forêt, à couper du bois, brûler et tout ce qui va avec. Je n'avais aucune qualification en quittant l'école.

Quand les premiers groupes beat anglais ont émergé, on s'est tous dit que ce que Charlie Watts ou Ringo Starr faisaient, tout le monde pouvait le faire, ça semblait tellement simple. Ce sont des batteurs que j'admire beaucoup aujourd'hui mais, à l'époque, leur simplicité était comme un encouragement à faire la même chose. Je n'ai jamais retouché à un violon ou une trompette après l'adolescence, mais j'ai toujours trimballé avec moi une embouchure de trompette sur laquelle j'essayais de trouver des idées de chansons. Depuis quelque temps, je n'ai enfin plus de voisin, donc rien ne m'empêche de jouer de la trompette à quatre heures du matin. Je me suis remis à la trompette en improvisant sur des disques de Ray Charles et Jimmy Scott. Je me suis rendu compte que pouvoir rejouer de la trompette aujourd'hui tombait bien pour pallier la perte des notes les plus aiguës de mon registre vocal. Ces dernières années, j'ai bien dû perdre une demi-octave, alors jouer de la trompette est une vraie consolation.

R&F : Composez-vous vos chansons sur un instrument, le piano par exemple, mentalement ou à la table ?

Robert Wyatt: En général, en studio avec mon programmeur qui utilise Pro Tools. La première chose que je fais, c'est de chercher un beau son sur un synthé, des Yamaha pour la plupart. Mais je suis beaucoup moins calé que Brian Eno sur les questions techniques. Voilà, je cherche un son, et je vois comment ma voix interagit avec et c'est cela qui m'inspire.

R&F : Votre style, du coup, est très personnel...

Robert Wyatt : Et à la fois assez traditionnel, la plupart des disques que j'écoute datent d'avant 1967. Après la mort de Coltrane, je n'ai pas entendu grand-chose de bien impressionnant. Je n'ai aucun problème à vivre en n'écoutant que des disques de cette époque. Au contraire, ça m'aide à ne pas oublier qu'il y a eu une époque où la musique était importante pour les gens, avait une grande signification. Et je ne parle pas que de la musique américaine, mais également de la musique juive, noire, italienne, française. Je suis allé avec mon ami Mike Zwerin (musicien de jazz et journaliste au Herald Tribune) écouter René Utréger jouer en club, et on se disait toute la soirée "et celle-là, c'est 'Love For Sale' ?" et des tas de trucs comme ça. Le jazz n'est pas la seule musique mais, pour ma génération, ça a beaucoup compté. Bien sûr, j'adore Hindemith, Ravel, Debussy, Stravinski, Bartok, Webern, Britten. Mais quand j'ai entendu ce live de 1953 à Toronto avec Max Roach, Mingus et Parker, j'ai compris que quelque chose était en train de changer.

J'ai appris à déchiffrer le be-bop et à jouer de la batterie comme ça. En essayant de tenir le

beat pardessus le disque, façon karaoké. L'apparition du micro-sillon reste une révolution dans ce sens. Aujourd'hui, en m'enregistrant à la trompette, je découvre de nouvelles possibilités. Je reste fasciné par ceux qui poussent le système tonal à ses limites, que ce soit Coltrane ou Dolphy, des gens disparus mais qui m'inspirent encore.



> Zoom

R&F : Vous-même, au sein de Soft Machine, avez essayé aussi d'inventer quelque chose de différent...

Robert Wyatt : C'est beaucoup moins glorieux que ça. A ce que je me souvienne, nous étions juste des musiciens habitant pas trop loin les uns des autres, se réunissant pour jouer comme on pouvait. On mettait tout ce qu'on savait dans la marmite. Je me souviens d'être venu rendre visite à Daevid Allen à Paris où il se passait tant de choses alors, à commencer par le jazz, mais aussi grâce à la présence de personnages comme Brion Gysin. David avait rencontré Terry Riley, et on passait des heures à écouter ses boucles sonores répétitives. Mais à l'époque de Soft Machine, on ne parlait pas beaucoup entre nous, on ne pensait qu'à travailler nos instruments et gagner de quoi vivre avec les concerts, donc il n'y avait aucun projet artistique particulier.

J'ai commencé par imiter des chanteuses noires

R&F : Vous n'êtes pas resté longtemps dans ce milieu rock, prenant d'abord vos distances avec Soft Machine, puis embrassant une carrière solo, singulière et à contre-courant des modes. Avez-vous grandi dans l'amour de la culture, de la poésie, des lettres ?

Robert Wyatt : Je me suis toujours senti plus proche de mes parents qui m'ont fait découvrir "Ulysse" et "Finnegan's Wake" de Joyce, Ezra Pound, Paul Klee, Picasso, le mouvement dada et le jazz, que du monde du rock, particulièrement déprimant, même si tout y semble joli. Mes parents étaient de condition très modeste, mais ils avaient l'amour de la culture. J'aime ce mot de Shelley ou Byron, je ne sais plus: *Chaque fois qu'on me recommande un nouveau livre génial, je sors et file en acheter un vieux.*

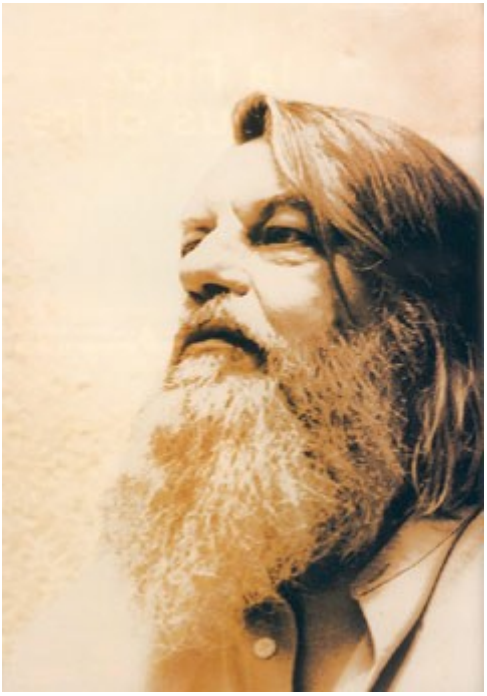
R&F : Et votre style vocal, d'où vient-il ?

Robert Wyatt: J'ai commencé par imiter des chanteuses noires américaines comme Dionne Warwick, surtout à cause du répertoire, signé Bacharach-David en l'occurrence. Impossible de dire comment j'en suis arrivé à trouver mon propre son, par tâtonnements sans doute car, au risque de me répéter, il n'y avait pas d'ambition artistique particulière à l'époque des groupes de beat, on essayait juste de faire ce qu'on pouvait.

R&F : Vous retrouvez un collaborateur de longue date sur ce nouveau disque en la personne de Brian Eno...

Robert Wyatt: Eno et moi avions, à l'époque où nous nous sommes rencontrés, été un peu rejetés par nos formations respectives, même si nous avions choisi de les quitter. Brian Eno est venu jouer du synthé sur un disque de Matching Mole et moi, j'ai joué sur son disque "Another Green World" en 1975, sous le pseudonyme de Shirley Williams [*]. Brian s'est imposé comme un ami, avec qui je pouvais parler, en plus c'est un auteur compositeur et un vocaliste merveilleux. Brian est venu me rendre visite quelques fois sur les séances de ce dernier album. Comme il habite à côté, il passe en vélo et dépose un mini-kit de batterie électronique en me disant: "*Essaye ça*" J'ai gardé deux notes qu'il a jouées à la fin d'un morceau de l'album.

Je découvrais Paris



> Zoom

R&F : A propos de jazz, votre chanson "Miles & Juliette" évoque une période de grande création artistique. Vous ennuyez-vous aujourd'hui ?

Robert Wyatt : Je ne suis pas un jazzman, le jazz n'a pas besoin de moi, mais ce que je fais musicalement n'aurait pas été possible sans les jazzmen, ou certains peintres. Je sais que les standards de jazz durent plus longtemps, et j'aimerais voir si mes chansons dureront aussi longtemps que "Insensatez" de Jobim que je reprends sur le disque. Beaucoup de chansons de "Cuckooland" ont été écrites il y a dix ans. Pendant toutes ces années j'écoutais comment des batteurs comme Billy Higgins gardent le tempo, ce genre de choses. Pour en revenir à "Miles et Juliette", c'est la romance ultime. Je découvrais Paris, en pleine puberté. Chez moi, les gens étaient soit cérébraux, soit primitifs. A Paris, j'ai découvert qu'on pouvait être intello et bon vivant, traîner dans des clubs enfumés avec des Noirs Américains.

R&F : C'est comme ça que vous voyez ?

Robert Wyatt : Je fais les choses simplement, je ne suis pas un théoricien. Le mot de créateur me gêne, je me vois plutôt comme quelqu'un qui trouve les choses.

RECUEILLI PAR ERIC DAHAN

CD "Cuckooland" (Ryko/Naïve)

[*] Note de l'éditeur : il semble que R.W. confonde les albums *Another Green World* et *Before and After Science* car c'est ce dernier qui est effectivement crédité d'un Shirley Williams aux "brush timbales, time".

Previous article

Next article

Back to the list

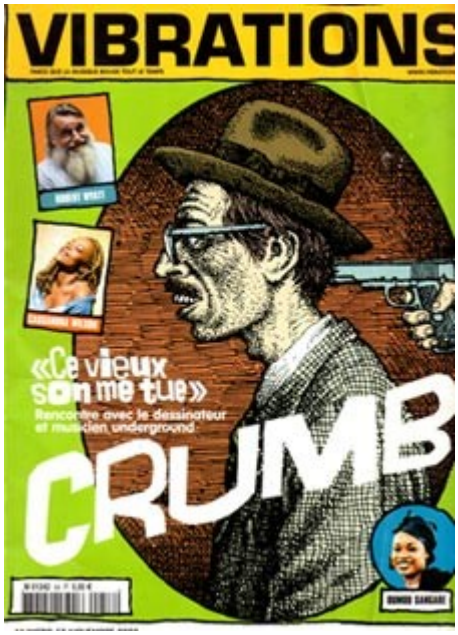
ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Un pays enchanté - Vibrations - N°58 - novembre 2003

UN PAYS ENCHANTÉ

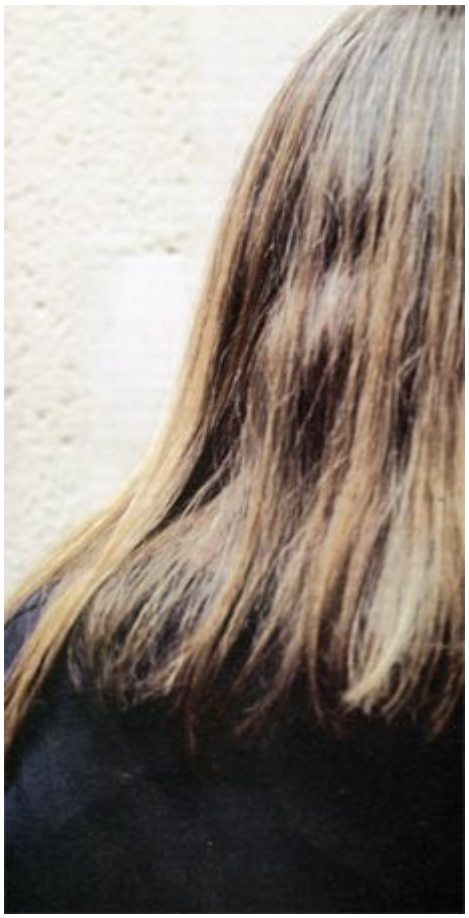


Un pays enchanté

Mijoter un blind-test à l'attention de Robert Wyatt n'est pas tâche aisée. Que choisir? Existe-il seulement en ce bas monde une musique qui laisse cet homme indifférent?

Rencontre Richard Robert
Photos Benoît Peverelli

Ni consommateur boulimique ni puits de science sans fond, Robert Wyatt est de ces âmes généreuses qui, devant le simple exposé d'une phrase musicale, ne peuvent se retenir de laisser parler leur cœur et leur raison. Quand bien même nous lui aurions diffusé quelque spécimen de death-metal lapon ou de



drum'n'bass malaise, l'Anglais aurait probablement trouvé quelque doux sentiment ou quelque fine remarque à nous livrer, avec cette faconde chaleureuse et cette intelligence pétillante qui le caractérisent et le distinguent des experts professionnels et des spécialistes en tout. Finalement, on s'en sera tenu à une sélection musicale aussi hétéroclite que possible, couvrant vaille que vaille ce large éventail de saveurs et d'inclinations dont son œuvre est le plus juste reflet. A l'image de son nouvel album, «Cuckooland»: un disque où il se paie l'audace de convoquer le jazz de Saint-Germain-des-Prés, l'Amérique de Buddy Holly, les douceurs du tandem Jobim-De Moraes et la grâce inaltérable des musiques sans nom, sans jamais sacrifier à cette mode du pêle-mêle et de la citation qui gangrène tant de petits disques modernes. Avec sa femme Alfreda Benge, dite Alfie, Wyatt écoutera chaque titre avec l'attention émerveillée d'un enfant qui découvrirait la musique pour la première fois.

Thelonious Monk Monk's Dream

Robert Wyatt: (Il chante pendant tout le morceau) Magnifique, de la joie pure... J'ai vu Monk sur scène à la fin des années 60, il était comme un vieux comédien. Il avait de très beaux chapeaux...

Dans quelle mesure vous a-t-il influencé?
Robert Wyatt: II m'a aidé à trouver des façons de jouer qui me rendent heureux. Monk aime étendre les accords au-delà des notes qui sont censées les former. Mais en plus de cela, il a pour coutume d'enlever pas mal de notes intermédiaires entre la racine et la cime de l'accord, de telle sorte qu'en l'écoutant, on ne sait plus trop de quoi il retourne. J'aime aussi la façon dont ses deux mains jouent ensemble: il y a là une autorité incroyable, très physique.

Les musiciens de jazz que vous aimez - Monk, Don Cherry, Charlie Haden - ne sont pas très orthodoxes.
Robert Wyatt: Tous les peintres que j'aimais, comme Klee ou Mondrian, avaient quelque chose de bizarre et de personnel, je voulais retrouver ça chez les musiciens. Du coup, quand le jazz s'est installé dans une sorte d'orthodoxie, je ne m'y suis pas vraiment intéressé. Depuis j'ai appris à admirer aussi les artisans. Le vibraphoniste Cal Tjader a dit un jour: «*je n'aspirais pas à innover, mais à participer.*» C'est une façon très belle et très modeste de résumer cet état d'esprit.

Le jazz a-t-il été le premier bain musical dans lequel vous avez trempé?
Robert Wyatt: Avant le jazz, il y a eu la musique classique, surtout des compositeurs du XXe siècle comme Williams, Britten, Debussy, Ravel... Mon père, qui avait été pianiste dans sa jeunesse, appréciait aussi Duke Ellington ou Fats Waller. Enfant, j'ai été ébloui par la musique. Tendrement ébloui. Je le suis toujours. «Rien ne saurait ternir mon amour pour la musique»: voilà une devise qui pourrait résumer ma vie.

Ray Charles Just For A Thrill

Robert Wyatt: Oh! merci beaucoup... *(Il chante à tue-tête)* Je l'ai beaucoup écouté seul, de préférence avec un verre. Je peux pleurer en écoutant ça, c'est très compromettant...

Vous avez dit que Ray Charles avait changé votre regard sur la musique.
Robert Wyatt: Auparavant, je croyais en cette idée selon laquelle il y a une musique légère et une musique sérieuse. La première menant au sexe, à la drogue et à de mauvais

résultats scolaires, quand la seconde stimule vos neurones et peut vous transformer en dix minutes en un savant philanthrope. C'est la preuve que même l'éducation la plus libérale peut vous inculquer les pires préjugés... La façon dont Ray Charles peut habiter une chanson populaire est plus profonde que tout ce que j'ai pu entendre chez un violoniste classique ou un soliste de jazz. En l'écoutant, j'ai compris qu'il n'existait pas de bons ou de mauvais idiomes musicaux. Intellectuellement, il m'a fallu un certain courage pour en arriver là. Dans les années 60, ce n'était pas toujours facile à assumer. Quand, dans une soirée, je passais un disque de Little Richard après un album de John Cage ou de Cecil Taylor, j'entendais aussitôt «*Oh, Robert, comment peux-tu...?*» C'était comme si j'avais pissé sur la salade! La vérité, c'est qu'aujourd'hui encore je préfère simplement un steak frites parfaitement cuisiné à un grand mets complètement raté.



> Zoom

Est-ce que de tels préjugés avaient cours à l'intérieur d'un groupe comme Soft Machine?
Robert Wyatt: Le plus pénible, c'était cette notion stupide de «rock progressif», assortie de commentaires du genre: «*Ecoute ce solo de guitare, il y a quand même vachement plus d'accords et de notes que chez B.B. King!*» Quand, plus jeunes, nous défendions bec et ongles le jazz, c'était parce qu'au début du siècle, les gens le considéraient comme une musique superficielle, divertissante - avec ce présupposé raciste que les Noirs ne pouvaient pas jouer une musique sérieuse. Ça a donc été très décevant de voir que, par la suite, cette vision des choses pouvait refaire surface dans le rock. Aujourd'hui, elle perdure dans cette espèce d'élite avant-gardiste qui a tendance à croire que la musique improvisée est intrinsèquement supérieure à la chanson populaire. L'inverse existe aussi, bien sûr, parce que cette façon de considérer la musique d'un endroit prétendument supérieur est hélas universelle.

Kevin Ayers Religious Experience (Singing A Song in the

Morning)

Robert Wyatt: J'ai rencontré Kevin dans les années 60, à l'époque où j'habitais avec mes parents dans le Kent. Quelqu'un m'a dit: «*Je connais un type dans le Kent qui est comme toi.*» Je dois dire que je n'ai pas été très impressionné par cette information! J'ai finalement rencontré ce jeune gars très drôle, brillant, qui écrivait de magnifiques pop songs et qui avait des disques de bossa et de calypso dans sa collection. C'est grâce à sa petite cargaison de chansons que nous (Soft Machine) avons décroché notre premier contrat de management. Tout ça est parti en morceaux ensuite, comme vous le savez. Kevin, qui n'était pas plus amateur qu'un autre, a perdu son temps avec des gens comme nous. Je l'ai toujours pris très au sérieux.

Comment expliquer que, pendant les années 60, l'Angleterre ait généré tant d'individualités originales comme vous, Kevin Ayers, John Greaves, Fred Frith, Derek Bailey et tant d'autres?
Robert Wyatt: Nous avons tous grandi dans les années 50, une époque où beaucoup de jeunes musiciens noirs sont venus jouer en Europe, ce qui a apporté un souffle nouveau, très libérateur. Au même moment, les mouvements d'avant-garde du début du siècle comme le surréalisme ou Dada sont revenus à la surface, après avoir été étouffés voire rayés de la carte pendant la guerre. Il n'y avait pas plus d'idées ici que n'importe où ailleurs, mais elles ont été canalisées et filtrées à travers un médium - la musique - qui avait un énorme impact populaire.

Alfie: II faut aussi parler de l'influence des art schools. Dans les années 60, tous les gens qui ne voulaient pas entrer dans la vie active et désiraient stimuler leur imagination se sont retrouvés dans ces écoles. Et tous voulaient jouer de la musique, c'était une sorte de désir universel. Certains passaient plus de temps à jouer du sax dans les couloirs qu'à suivre des cours de dessin... Des groupes se sont spontanément formés.

Robert Wyatt: A l'époque, les gens issus des classes sociales les moins favorisés pouvaient accéder à ce genre d'écoles. Aujourd'hui, je suppose qu'ils joueraient tous au football...



Brian Eno Here He Comes

Robert Wyatt: Oh! c'est Brian. On devrait plus souvent rappeler combien il est un chanteur délicieux. J'adore le côté très peu démonstratif de son jeu et de sa voix. Il laisse la musique parler, apparaître dans sa propre clarté.

Vous vous êtes tous deux régulièrement invités sur vos disques respectifs. Quelle influence exercez-vous l'un sur l'autre?
Robert Wyatt: Je n'en ai aucune idée... Nous avons progressé ensemble, même s'il y a

d'énormes différences entre nous, un fossé presque intergénérationnel. Pour Brian, le jazz, par exemple, est une musique sans aucune nécessité. En ma compagnie, il reste heureusement très poli sur ce sujet! Nous avons sans doute plus de choses en commun aujourd'hui, même s'il n'apprécie guère les petits bruits que je mets dans mes disques... Brian a plutôt trempé dans cette avant-garde anglaise incarnée par des gens comme Cornélius Cardew. Mais il a fait fructifier cet héritage dans la musique populaire. Ce que j'aime chez lui, c'est son envie de toujours renverser les choses, de voir quelle tournure peut prendre une musique si on change radicalement d'approche. C'est aussi quelqu'un qui s'ennuie très vite, ce qui explique sans doute pourquoi il est si inventif.

Eno est aussi un musicien qui, tout en maniant des concepts, ne perd jamais de vue le côté purement pratique de la musique.
Robert Wyatt: C'est exact, et les critiques selon lesquelles il serait trop cérébral sont injustes. Il a les pieds sur terre. Quand nous étions en studio pour l'enregistrement de «Cuckooland», il passait de temps en temps nous voir en bicyclette. Rien de cérébral là-dedans, n'est-ce-pas?

Benny Moré Que Bueno Baila Usted

Robert Wyatt: C'est cubain. Qui est-ce? Ah! Benny More... Même si on peut le relier à ce qui se fait à La Nouvelle-Orléans, Trinidad ou le Brésil, le rythme cubain est absolument unique. Il est à la fois plus africain, plus sophistiqué et plus jazzy que partout ailleurs. Seul le Brésil présente un tel degré de raffinement. Le mélange africain et espagnol des musiques cubaines est une tradition d'autant plus merveilleuse qu'elle se perpétue. C'est un constat assez troublant, quand on sait que la propagande occidentale a toujours affirmé que le socialisme tuait la culture. Je crois être assez objectif si je dis qu'aucun groupe créé à l'extérieur de Cuba n'a joué aussi bien qu'Irakere.

Quand avez-vous éprouvé le besoin d'écouter d'autres musiques, comme les musiques cubaines ou le flamenco?
Robert Wyatt: II y a une bonne vingtaine d'années, à une époque où le rock'n'roll prétendait qu'il était le langage universel de la jeunesse et de la rébellion, alors qu'il ne me paraissait être que l'emblème du colonialisme occidental. Le contrôle de l'industrie du disque anglo-américaine sur le marché mondial était tel que beaucoup de musiques locales étaient écrabouillées, et que certains peuples commençaient à avoir honte de leurs propres traditions. J'ai éprouvé un tel sentiment de claustrophobie que je suis allé voir ailleurs. Si vous voulez vraiment entendre une musique faite par des gens qui refusent de se conformer aux règles, écoutez donc du flamenco! S'il y a en Europe des gens méprisés et bafoués, ce sont bien les gitans... Cela étant, j'insiste sur le fait que c'est avant tout parce que j'ai été ému par ces musiques que je me suis intéressé à elles.

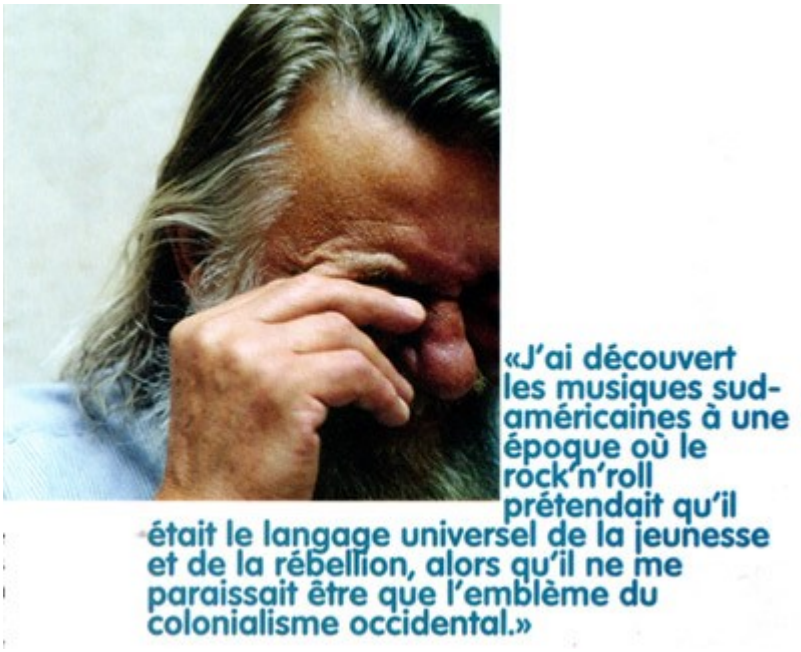
Tom Zé A felicidade

Robert Wyatt: Ce côté à la fois dépouillé et plein de détails, c'est exceptionnel. Les harmonies, les arrangements, l'utilisation très légère des percussions: tout n'est que musique ici.

C'est Tom Zé. Un musicien brésilien qui dit avoir trouvé son propre langage le jour où il a compris qu'il ne saurait jamais composer de «vraies» bossa novas.
Robert Wyatt: C'est exactement le chemin que j'ai suivi. Quand vous avez entendu de la pop ou du jazz mais que vous êtes incapable d'en jouer correctement, vous essayez de trouver des équivalents.

Dans «Cuckooland», vous signez une reprise épurée de «Insensatez», un autre standard de Jobim/De Moraes.
Robert Wyatt: J'ai d'abord voulu célébrer le fait que le Brésil, depuis l'élection de Lula, a une sérieuse opportunité de devenir une démocratie. J'ai vécu assez longtemps pour savoir que ce genre d'idéal peut être balayé en un rien de temps par le cynisme qui régit ce monde. A ce moment précis de l'histoire brésilienne, j'ai eu envie de fêter cet événement. Il y a aussi une raison strictement musicale. Depuis quelques années, le Brésil connaît un renouveau musical qui passe beaucoup par les clubs, les DJs. Il se traduit par des musiques de danse où le rythme est valorisé au détriment de l'harmonie. J'ai donc voulu célébrer une qualité de la musique brésilienne qui a été un peu marginalisée: son extraordinaire invention mélodique et harmonique. Ce n'est pas une critique en règle de ces nouvelles musiques. Juste une façon de dire: «*je suis assez vieux pour me souvenir*

aussi de ce pan-là de la musique brésilienne.»



Randy Newman Political Science

Robert Wyatt (II rit de bon cœur): C'est la meilleure chanson politique du XXe siècle. Si on l'avait mise en ouverture des journaux télévisés au moment de la guerre en Irak, il n'y aurait rien eu d'autre à ajouter.

Conciliez-vous facilement votre dégoût pour l'impérialisme américain et votre amour pour la musique américaine?
Robert Wyatt: Bien sûr, car ce ne sont généralement pas les mêmes personnes qui font l'une et l'autre! Potentiellement, les USA pourraient être ce pays merveilleux que décrivent leurs porte-parole officiels. Le problème des Américains, c'est qu'ils sont patriotes pour de mauvaises raisons. Si l'on y réfléchit bien, ce qui est arrivé de meilleur en provenance des USA est le fruit de vagues successives d'immigrants venus de tous les coins du monde, et projetés dans une configuration nouvelle qui les a amenés à réinventer tous ensemble leurs identités. Dans quel autre pays aurait-on pu voir un «Africain» comme Charlie Parker jouer la musique d'un Juif comme Gershwin? A l'heure où tout le monde ferme ses frontières, voilà une formidable publicité pour l'émigration de masse! En fait, je n'ai jamais autant célébré les Américains que dans «Cuckooland»; il y a trois chansons de Karen Mantler, une reprise de Buddy Holly et des époux Bryant, un célèbre couple de songwriters de Nashville...

Il y a aussi «Old Europe», qui est à la fois un hommage à Saint-Germain-des-Prés et une réponse cinglante aux déclarations de Donald Rumsfeld sur la «vieille Europe».
Robert Wyatt: Ce qui est bien avec cette chanson qu'a écrite Alfie, c'est qu'on peut dire «Fuck You!» à Donald Rumsfeld avec le titre, tout en célébrant par le texte et la musique ce grand moment de tendresse et de beauté que fut l'histoire d'amour entre un Américain exilé, Miles Davis, et une jeune Française, Juliette Gréco. Pour moi, c'est le plus beau moment dans l'histoire de la culture au XXe siècle. Il était bon de rappeler que, sans le soutien de la France, certains jazzmen américains n'auraient sans doute pas eu un tel destin.

Alfie: J'étais adolescente dans les années 50 et j'ai vécu quelque temps à Paris. J'allais écouter du jazz au «Chat qui pêche», rue de la Huchette. C'était très émouvant de voir des musiciens noirs aussi respectés. Le contraste avec la situation des Noirs en Angleterre à la même époque était saisissant. Il y avait un climat de confiance et d'ébullition incroyable. Robert et moi avions envie d'évoquer cela, car nous nous sommes sentis insultés.

Alain Bashung L'irréel

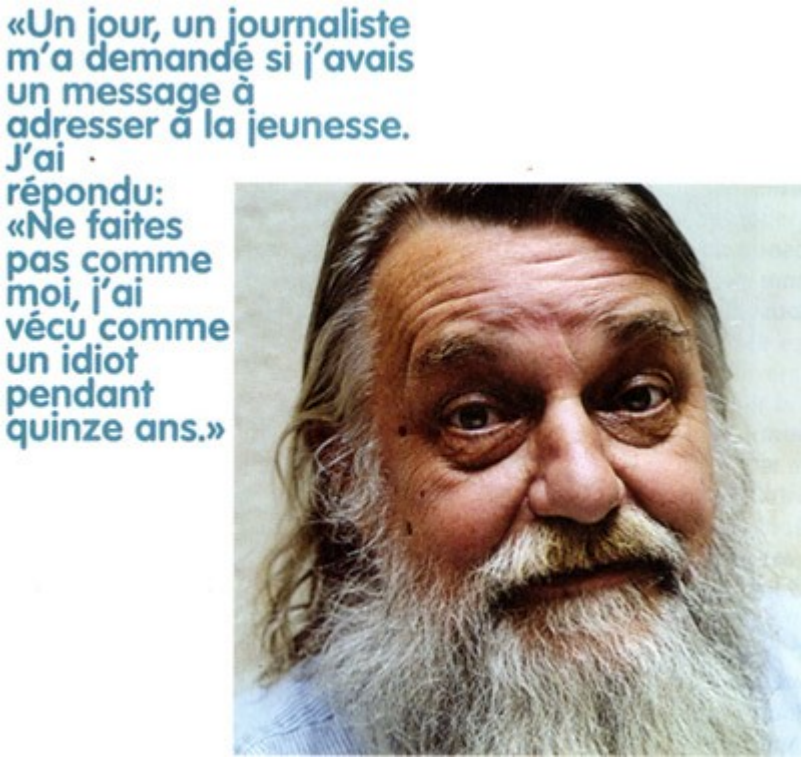
Robert Wyatt: Je ne saisis pas toutes les paroles, mais je sens que cet homme résout de façon très personnelle le problème de la relation entre, musique et poésie - une question qu'Alfie et moi nous nous posons depuis des années.

Il s'appelle Alain Bashung et, comme beaucoup d'autres musiciens français (Comelade, Truffaz, Bed, Man), il vous considère comme un modèle.
Robert Wyatt: Mon Dieu, mais c'est ridicule! Un jour, un journaliste m'a demandé si j'avais un message à adresser à la jeunesse. J'ai répondu: «*Ne faites pas comme moi, J'ai vécu comme un Idiot pendant quinze ans.*» Dans ces conditions, vous comprendrez que je suis un peu inquiet pour tous ces gens que vous me citez !

Avec un parcours comme le vôtre, il est normal que vous laissiez une empreinte.
Robert Wyatt: Regardez Lester Young: pendant longtemps, il n'a pas eu de véritable place dans l'histoire du jazz parce qu'il est apparu dans cette période de transition entre l'ère du swing et le be-bop. Mais beaucoup de musiciens se sont ensuite inspirés de son travail, les plus intéressants étant bien sûr ceux qui ont créé des musiques dont Young lui-même n'aurait jamais eu idée. Dans mon cas, il est très gratifiant de voir que quelqu'un comme Pascal Comelade a sa propre expression. Il a été l'un des premiers à me soutenir - en particulier dans les années 80, qui n'ont pas été tendres. C'est l'une des raisons pour lesquelles j'ai enregistré cette reprise de «September Song» avec lui: pour le remercier d'être là depuis des années.

Dionne Warwick Alfie

Robert Wyatt: Warwick chantant du Bacharach... C'est tellement bon. Avec Billie Holiday, elle représente à mes yeux la chanteuse populaire idéale. Cette mélodie est aussi liée à un souvenir qui m'est cher. C'était à un concert de Roland Kirk, peu de temps avant sa mort. Alfie, que je ne connaissais pas encore, était dans la salle. Comme c'était son anniversaire, l'une de ses amies est allée en coulisses et a demandé à Kirk s'il pouvait jouer «Alfie». Il s'est exécuté, en bataillant ferme parce qu'il n'avait pas l'habitude de jouer ce morceau seul, et il a terminé le morceau par une brève citation de l'«Alfie» de Sonny Rollins. C'est l'un des plus beaux moments que j'ai jamais vécus, et il a pris une valeur sentimentale supplémentaire par la suite.



Votre femme Alfie signe encore cinq textes de «Cuckooland». Comment votre association artistique a-t-elle évolué au fil du temps?
Robert Wyatt: je ne comprends pas pourquoi, dans beaucoup de cultures, les femmes d'artistes sont toujours considérées comme le côté obscur de la lune... Alfie est présente dans ma musique depuis le deuxième album de Matching Mole, en 1972. Elle n'a pas seulement apporté des textes. Elle m'a notamment convaincu qu'il était bon de faire une musique qui ne soit pas surchargée et compliquée, qui ait de l'espace et du cœur.

Alfie: J'ai toujours été une personne créative, je sortais d'une école d'art lorsque Robert et moi nous sommes rencontrés. Ma vie a changé quand il a eu son accident en 1973. J'étais frustrée d'abandonner mon propre cheminement créatif, alors j'ai essayé de m'immiscer un peu dans sa musique...

Robert Wyatt: J'ai longtemps été traumatisé par ce que j'avais vécu dans les années 60. Alfie m'a énormément aidé. Elle est le groupe dont j'ai toujours rêvé et que je n'ai jamais eu.

Robert Wyatt, «Cuckooland» (Rykodisc/Naïve/Musikvertrieb)

Rencontre Richard Robert
Photos Benoît Peverelli

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Robert Wyatt : le rock progressif, c'est classe - contre classe - CQFD - N° 6 - novembre 2003

Le Cri du Possum #6

ROBERT WYATT : LE ROCK PROGRESSIF, C'EST CLASSE – CONTRE CLASSE

Cri du possum #6. Au début des années 1980, dans *Old Rottenhat*, Robert Wyatt, devenu crypto-stalinien, plaque la lutte des classes sur un rock progressif presque aussi beau que celui de Rock Bottom.



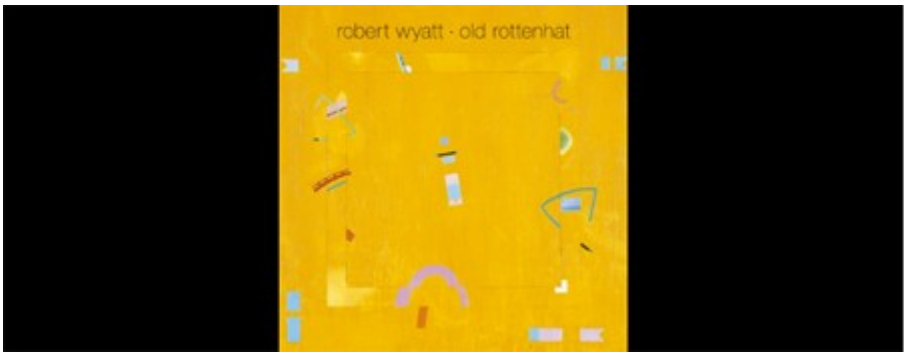
C'est quoi, la musique politique ? Pour aller vite, on peut distinguer deux catégories. La première, c'est la musique qui colle à ce qu'elle dit : qui chante le triomphe sur un air de triomphe (« *Prenez gaaardeu à la Jeune Gaa-aaa-rdeu...* »), la colère sur un air de colère (« *LA RAGE tagadagada… LA RAGE tagadagada…* »), la misère sur un air de misère (« *Et elle mouruuut dans le caniveauuu...* »). Voilà de la musique qui réunit aussi vrai que « Les Lacs du Connemara », qui tient chaud, qui rassure – de la musique qui chausse des pantoufles au cerveau, de la musique de gauche mais musicalement de droite, quoi, dont les auteurs finissent souvent par trahir leur camp, et ce n'est pas l'auteur de « Société, tu m'auras pas » et d'« Où c'est que j'ai mis mon flingue » qui dira le contraire.

De l'autre côté, il y a la musique politique qui fait chier, qui inquiète, qui prend le réel à rebours et ne craint pas de retourner le purin à la fourche. Dans ce camp-là, on a les Bérurier Noir qui, au lieu d'argumenter sur la démocratie, le dialogue et la tolérance, répètent 25 fois « *La jeunesse emmerde le Front national* », ce qui est bien suffisant. Ou Hanns Eisler, compositeur de la bande-son guillerette de *Kuhle Wampe*, le film de Slatan Dudow et Bertolt Brecht sur la condition ouvrière sordide du Berlin des années 1930. Il y a Ornette Coleman et Archie Shepp, qui attaquent la *white supremacy* à coups de marteaux dans les oreilles. Et il y a Robert Wyatt dans *Old Rottenhat*.

*
**

Sorti en 1985, *Old Rottenhat* est le premier album de Wyatt en dix ans. À l'époque, il y a longtemps que plus personne ne le calcule. Ses prises de position l'ont isolé. Au début des années 1980, Wyatt, depuis toujours marxiste plus ou moins avisé, a adhéré au parti communiste de Grande-Bretagne, de stricte observance moscoutaire, et enregistré une série de douteux singles politiques, réunis sur *Nothing Can Stop Us* (1982). Pour *Old Rottenhat*, pas question d'engager des musiciens, non tovaritch, d'ailleurs il est fauché. Alors il fait tout tout seul : textes, musiques, chant, instruments, arrangements – et retrouve ainsi la solitude, la concentration, la mélodie intérieure de *Rock Bottom* (sorti en 1974 – l'album le plus déchirant du rock ? sûrement), composé sur un lit d'hôpital après l'accident furieusement con qui, à 27 ans, l'a laissé paraplégique. À 40 piges, il assume sa chaise roulante et son look hasardeux. « Old Rottenhat » (« *Vieux chapeaupourri* ») est une insulte à destination des dandys, des frimeurs trop sapés, qu'il s'adresse ironiquement à lui-même (« *Cesse de crâner !* »).

L'album est en effet une manifestation d'orgueil personnel et politique, un *statement* subjectif et révolutionnaire. On y reconnaît, mûries, moins tripales, les fêlures du premier chef-d'œuvre, la fausse simplicité de mélodies qui se mettent soudain à crisser, les montées en puissance soudaines, qui dérapent dans un lyrisme à pleurer. Là-dessus, qui, au moment de la sortie du disque, doit paraître bien vintage, pour ne pas dire ringard, il balance, frontal, acerbe, plus ringard et plus pénible encore : la lutte des classes.



Le « message » d'*Old Rottenhat*, c'est : choisis ton camp, et pas de quartier. La première chanson, « Alliance », construit un mur de Berlin entre Wyatt et un vieux pote qui s'est embourgeoisé :

C'est dur de parler à des ennemis, et nous sommes ennemis
Avec tout ce que nous avions en commun, c'est encore pire
Tu es fier de faire partie des classes moyennes (sous-entendu : classes supérieures)
Tu dis que tu es indépendant (mais c'est pas toi qui pompes ton pétrole)
Je crois que ce qui t'effraie plus que tout
Est de savoir que tu as besoin des ouvriers plus qu'eux de toi

Campiste résolu, il défend implicitement l'Union soviétique en dénonçant les crimes des Américains, et d'abord celui, originel, du génocide des Amérindiens dans « The United States of Amnesia ». Le début est sinueux, moraliste, à la Brecht parolier de Kurt Weill. On se dit : où il va ?

Il y a des degrés dans l'amnésie, des manières d'oublier
Des manières de se souvenir de tout le bien que vous avez fait
Et si vous n'arrivez pas à trouver de témoins, gardez-en vous-mêmes la mémoire Personne n'est parfaitement bon tout le temps

Puis ça commence à piquer, sournoisement :

Et si vous avez tué tous ces Peaux-Rouges il y a très, très longtemps
Eh bien, aujourd'hui ils seraient morts de toute façon, de toute façon

Pour finir par tout défoncer :

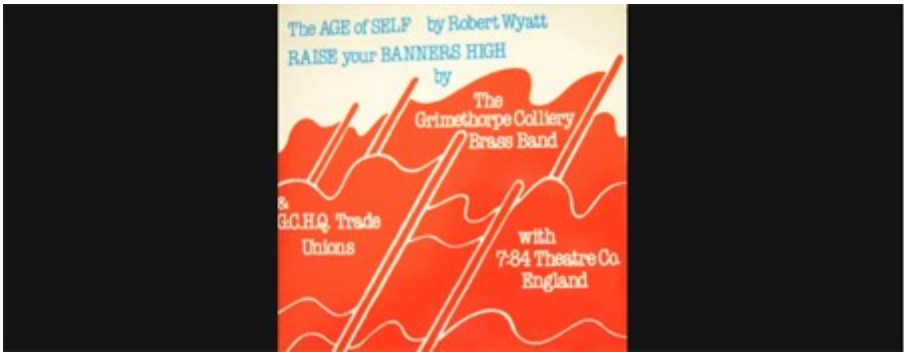
Donc, aucune réserve ! Du passé, faisons table rase
Dégageons le chemin pour le pays des hommes libres
Louons la civilisation une fois encore
Construisez votre empire aryen en paix.

Comme dans un roman de W. G. Sebald, souvenir et amnésie se déplacent et nous promènent au milieu d'un champ de ruines, sans qu'on sache exactement où on va : l'amnésie des Américains au sujet de leurs crimes recouvre l'oubli de la civilisation qu'ils ont exterminée.

Puis il évoque Timor oriental, où l'Indonésie de Suharto mène une guerre de conquête et d'extermination sous l'œil indifférent de ses alliés occidentaux, Australie et États-Unis en tête. Et ça swingue : « *What did Gillespie do to help you ?* » [« *Qu'est-ce que [le général australien] Gillespie a fait pour vous aider ?* »] résonne comme un « Poupidoupidou ».

⁂

Car ce qui rend *Old Rottenhat* d'une efficacité terrible et glaçante, c'est qu'entre les mots et la musique, ça ne colle pas, jamais. Les sonorités du texte s'encastrent dans les notes avec la rigueur d'un slam surdoué. Mais ce que le texte dit, on n'a vraiment pas envie de l'entendre sur cette musique, et on l'en entend d'autant mieux.



Sur « The Age of Self », il emprunte au new wave alors hégémonique pour chanter, tellement cool, avec basse répétitive et réverb, la défaite du mouvement ouvrier à l'ère de l'individualisme :

Il paraît que la classe ouvrière est morte, qu'on est tous devenus des consommateurs
Il paraît qu'on est allé de l'avant – que nous ne sommes plus que « des gens »
Il y a des gens qui vont « terriblement bien » et d'autres sur le carreau
Mais de ceux-là on s'en fout, voici venir l'Ère de l'Ego

À la fin, ça tourne à l'hymne élégiaque qui remplit le cœur de passion révolutionnaire et de mélancolie :

Et il me semble que si on oublie
Nos racines et où nous sommes
Le mouvement se désintégrera
Comme des châteaux de sable.

⁂

L'avant-dernier morceau de l'album, « Gharbzadegi », est le plus ambitieux musicalement et on y trouve en résumé, par touches, toutes les émotions de *Rock Bottom*. Le titre signifie quelque chose comme « la fièvre de l'Ouest » en persan. Les paroles sont un peu cryptiques :

C'est si facile de juger d'après un nom
C'est un jeu, donner un nom
C'est si facile de regarder les choses de haut
Vision d'hélicoptère
De se faire une image quand on est hors du cadre

En invoquant le pays et la langue de l'ayatollah Khomeini, ennemi absolu de l'Occident d'alors, Wyatt propose de renverser le point de vue, d'essayer de regarder le monde depuis ailleurs, de prendre conscience de notre ignorance de ce qui n'est pas notre monde. Et ce disant, il décrit ce que fait sa musique, et qui est la condition de toute révolution : un pas de côté, une interrogation permanente, la certitude bien accrochée que tout ce qui est, pourrait aussi être autrement.

Laurent Perez



Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Coucou, c'est Robert Wyatt - Jazz Magazine - N° 541 - octobre 2003

COUCOU, C'EST ROBERT WYATT



Quatre ans après "Shleep", l'un des plus singuliers auteurs-compositeurs anglais - l'un des rares à faire tomber les barrières entre jazz et rock sans qu'on s'en aperçoive - revient avec "CuckooLand" (« Le pays du coucou »).

Chouette !

INTERVIEW :
BAPTISTE PIÉGAY.
PHOTO :
THOMAS DORN

L'été s'en va, mais Robert Wyatt revient, et de la plus belle des manières : "Cuckooland" s'impose d'emblée comme un de ses plus beaux disques. Libre, donc infiniment jazz, inventif, nostalgique, sans amertume, concerné sans pesanteur, rien ne lui fait défaut pour prétendre au statut de chef-d'œuvre. Entouré de partenaires exemplaires - Annie Whitehead au trombone, Gilad Atzmon aux saxophones ou encore Karen Mantler au piano et à l'harmonica - il s'échappe loin des conventions pour embrasser toute la beauté dont un musicien est capable. Ravi de constater que *Jazz Magazine* ne le perd pas de vue, il nous éclaire sur son cheminement depuis "Shleep", sa dernière livraison. Si les nouveaux morceaux semblent faits d'éclats, comme des kaléidoscopes brisés, cela tient d'abord à ses

méthodes :

« J'aime faire le plus de choses moi-même, c'est très difficile pour moi d'expliquer aux musiciens ce que je souhaite. Une fois que les bases sont jetées, c'est plus simple pour eux de trouver un espace. Dans le studio, il n'y a que moi, Alfie, Jamie Johnson, l'ingénieur du son, et le musicien. Cette impression d'éclatement dans les morceaux vient du fait que j'enregistre une série de duos, et que je mixe le tout ensuite ».

Wyatt organise leurs interventions très précisément *: « Ce sont des musiciens très différents, dans leur approche de la musique et leur sensibilité. Annie ou Gilad saisissent ce que je veux tout de suite. Les musiciens de rock ont peut-être un sens dramatique singulier, mais ils n'ont pas l'habitude de faire attention aux détails des accords que j'utilise, ils me demandent beaucoup de prises et un travail important au mixage ».*
Cette approche étonnante pour un musicien imprégné de jazz, passionné des souffles collectifs (une chanson est dédiée à Mike Zwerin du légendaire "Orchestra USA"), Wyatt la justifie par sa hantise du groupe - l'expérience Soft Machine, et son renvoi, restent un traumatisme profond :

« *Cette angoisse de n'être plus rien ne m'a jamais quitté, je n'ai jamais retrouvé cette joie de vivre...* ». Il poursuit, proposant une théorie idéale de l'écoute de la musique et de sa pratique : « *Je ne me suis jamais fait à cette idée qu'un disque doit être une machine parfaite, je veux qu'il y ait une relation intime avec le musicien. C'est comme notre conversation : nous sommes plus à l'aise tous les deux. S'il y avait d'autres journalistes, vous ne réagiriez pas de la même façon* ».

La grande beauté de "Cuckooland" doit beaucoup à son sens de l'organisation du champ de la chanson, presque impressionniste, par touches délicates :
« *Sur* Insensatez [Ndlr - du duo Jobim/De Moraes]*, je chante en duo avec Karen Mantler, et il y avait un espace où je ne voulais pas chanter et je souhaitais que Gilad fasse un solo de clarinette - il a un son où l'on retrouve l'âme des premiers clarinettistes avec une influence arabe. II a aussi utilisé une flûte, et a trouvé un arrangement dans l'esprit de Gil Evans. Sur* Old Europe*, une chanson nostalgique sur le jazz en Europe dans les années 40-50, un monde que je n'ai pas connu, que je me contente d'imaginer. C'est aussi une célébration d'une chose qui reste vivante tant qu'on le garde en tête. Gilad a tout de suite compris que j'attendais des petites réponses dans les intervalles que je laisse dans le chant. Il a travaillé ses soli pour qu'ils aient d'abord une couleur évoquant les années 40, puis 50. Il allait et venait entre quelque chose de très primitif à la clarinette et des riffs "*late swing ».

Il faut chercher ailleurs pour comprendre la composition au sens où il l'entend : « *II y a une obsession de la précision clinique dans la musique, qu'il s'agisse de classique ou de pop, qui ne m'a jamais intéressé. Chez les peintres que j'aime, Mirô ou Picasso, quand ils vieillissaient, il y avait de moins en moins de signes de leur virtuosité technique. J'en reviens toujours à Miles : il voulait que tout le monde joue au-delà de son savoir et de sa science. Techniquement, il n'était pas aussi rapide que Clark Terry mais on a l'impression qu'il essaie de surpasser ce qu'il sait faire pour obtenir ce qu'il souhaite ».*


En bref

1945
Naissance, le 28 janvier à Bristol (Angleterre).

1960
Rencontre avec Daevid Allen, l'un des futurs fondateurs de Soft Machine.

1973
Un grave accident lui fait perdre l'usage de ses jambes.

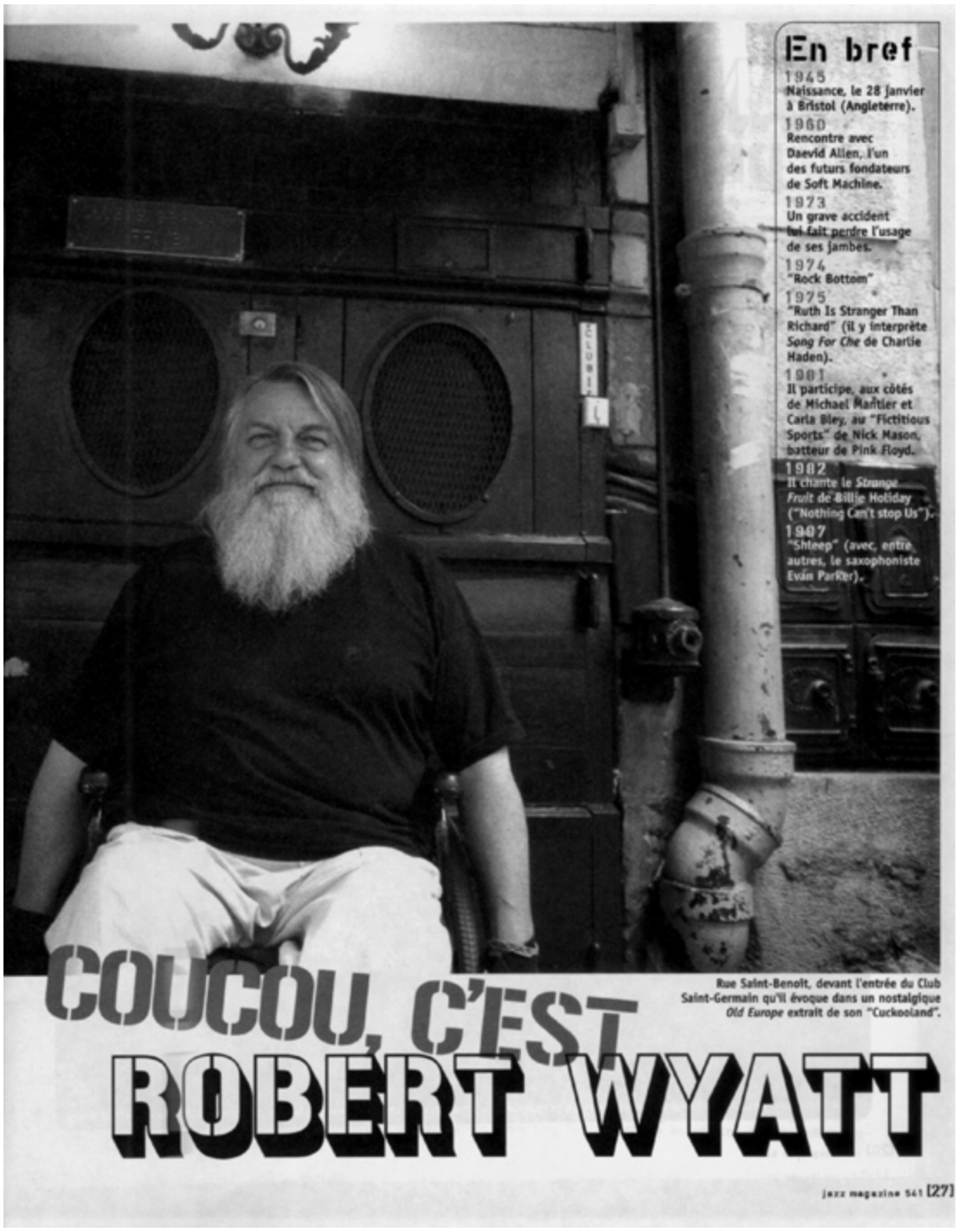
1974
"Rock Bottom"

1975
"Ruth Is Stranger Than Richard" (il y interprète *Song For Che* de Charlie Haden).

1981
Il participe, aux côtés de Michael Mantler et Carla Bley, au "Fictitious Sports" de Nick Mason, batteur de Pink Floyd.

1982
Il chante le *Strange Fruit* de Billie Holiday ("Nothing Can't stop Us").

1997
"Shleep" (avec, entre autres, le saxophoniste Evan Parker).



Ouvert sur le monde de la musique, Wyatt s'émerveille de l'attitude de ses musiciens : « *Nombre d'entre eux ont reçu une formation académique, mais ils étaient compréhensifs. Dans mon souvenir, les musiciens de jazz n'étaient pas comme cela il y a trente ans : ils méprisaient ma technique assez primitive. Aujourd'hui ils sont plus ouverts, ils écoutent de tout : Annie travaillent avec des gens qui ne lisent ni n'écrivent la musique, par exemple des groupes de reggae, alors qu'elle peut tout déchiffrer* ».

Lorsqu'on l'interroge sur ses musiciens de référence lors de l'enregistrement, deux noms sont évoqués instantanément : Billy Higgins et William Parker. Si la matière de l'album propose des plages de grande douceurs (*Insensatez* et son merveilleux harmonica, en droite ligne Toots Thielemans), elle reste viscéralement abrasive et combative : de Bagdad au sort des réfugiés, en passant par la quête démocratique de l'Amérique Latine, rien de l'état du monde ne le laisse indifférent :

« *Alfie* [Ndlr – sa femme et parolière] *s'informe en permanence de tout ce qui se passe d'horrible dans le monde. Elle est un peu masochiste !* ».

Tordons le cou à ces clichés qui feraient de Wyatt le barde de l'avant-garde, alors qu'il qualifie avec insistance sa musique de « primitive » et souligne son goût de la musique populaire :
« *Quand j'étais plus jeune, avant même que je commence à jouer, il y avait déjà une tension entre la musique sérieuse et le reste, y compris le jazz. Je n'aimais pas voir ces préjugés de l'élite reproduits. J'ai toujours eu un immense respect pour la pop, même si elle vient de gens qui ne s'intéressent pas particulièrement à des choses plus complexes. D'après Mingus, si l'on s'éloignait du « song and dance », on perdait tout. Je comprends qu'on puisse avoir de l'aversion pour la pop, elle fait partie d'une culture commerciale dégradante, même si ce n'est pas la faute des musiciens, mais de l'industrie* ».

A ÉCOUTER
"Cuckooland" (Rykodisc/Naïve).

A VOIRà Charleville-Mézières (Théâtre, 8 novembre) : "Dedicated to you - Variations sur la musique de Robert Wyatt" par John Greaves, Sylvain Kassap, Hélène Labarrière, Jacques Mahieux, Karen Mantler, Dominique Pifarély. Renseignements : 03 24 32 44 50.

Previous article Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises|

HOME

Robert Wyatt enregistré à Paris par Philippe Thieyre le 28 août 2003 - diffusé sur France-Inter (Radio France) le 25 octobre 2003

Philippe Thieyre : *Pourquoi ne pas chanter «Old Europe» en français ?*

Robert Wyatt : J'ai chanté en français pour Mike Mantler, un compositeur autrichien qui a fait des adaptations de poèmes de Philippe Soupault. Alfie, bien qu'elle ne soit pas née en Angleterre, écrit en anglais. Plusieurs des chansons de «Cuckooland», notamment «Old Europe», lui sont dues. Elle est londonienne, donc elle parle le londonien. Elle aime les grandes cités cosmopolites comme Londres et Paris. A propos de nos impressions sur ces villes, je ne parlerais pas vraiment de nostalgie d'une époque. Au contraire, j'aime la manière pleine de vie dont elle transcrit nos sentiments, car, dans nos têtes, notre imagination élabore une vision en partie fictive, romantique et idéalisée des gens et des endroits qui font qu'on se sent bien et, en général, moins seuls sur la planète. Elle réussit bien à retranscrire cette idée que l'Europe, Paris en particulier, au siècle dernier, a été un refuge pour les artistes du monde entier, et pas seulement pour les artistes. Dans les années 50, quand nous étions jeunes, les musiciens américains, entre autres, ont été bien reçus à Paris J'étais très jeune, 9/10 ans quand je suis venu à Paris, et cela a créé une association romantique avec ma découverte du monde, ma première sortie en dehors de mon petit univers originel…

Politiquement, actuellement, il y a une amnésie à propos du rôle de l'Europe et des insultes sont venues de l'autre côté de l'Atlantique. Je veux signifier aux pays qui parlent anglais qu'ils devraient être reconnaissants à la France et à l'Europe de s'être occupées d'artistes qui avaient été délaissés dans leur propre pays. Un peu plus de respect, s'il vous plaît. Je recherche la beauté et un peu d'empathie comme tout le monde, partout. Les situations conflictuelles me rendent plus humain. «Old Europe» a été influencé par les vieux films français en noir & blanc. Et puis, en quelque sorte, je rends hommage au jazz, ce n'est pas réellement du Miles Davis, mais c'est une manière de rendre hommage à cette musique.

Ma musique peut être définie principalement comme une sorte de pop music, mais j'aime utiliser des idées et des trucs venus du jazz. Par exemple, je fluidifie le rythme et je fais glisser les notes d'un chorus à un autre. Je suis reconnaissant à Yaron Stavi, le contrebassiste. Il m'a été recommandé par Gilad Atzmon, qui joue du saxo sur 3 ou 4 morceaux de «Cuckooland». Gilad est devenu maintenant un citoyen britannique. Auparavant, il était dans l'armée israélienne. Là, il a ressenti que quelque chose n'allait pas. Il est venu s'installer en Europe. Quant à Yaron, originaire du même endroit, Tel-Aviv, il joue en Europe depuis 10 ans, notamment avec des orchestres classiques. Il est arrivé en Angleterre à cause de Gilad avec qui il se produit régulièrement. Pendant l'enregistrement du «Insensatez» de Carlos Jobim, j'ai demandé à Gilad de jouer un solo de clarinette. Il m'a alors proposé d'inviter Yaron qui a pris le bus et a débarqué avec sa contrebasse. C'était vraiment beau ce qu'il a joué et tous les deux sont de fantastiques musiciens, si rapides à assimiler les morceaux. Yaron est resté pour un autre titre, puis je l'ai rappelé pour «Forest», pour «Trickle Down» et pour la dernière plage, «La Ahada Yalam», une composition d'un israélien arabe que j'ai entendu sur un CD de folk.

Comme j'ai été ému par les sonorités, je voulais absolument cette chanson sur mon disque. Qu'importe qui chante ou joue, je veux simplement faire le meilleur album possible. C'est ennuyeux d'enregistrer toujours le même chanteur. J'ai donc demandé à Gilad de se lancer. Il apporte aussi sa contribution à «Old Europe» où il a suggéré cette manière de mini big band, clarinette et saxophone. A un moment, sur une de mes

compositions qui paraissait pourtant simple, je l'ai vu hésiter devant une succession de phrases musicales différentes et il m'a dit alors que la musique de Charlie Parker était plus facile à interpréter. A Londres, il travaille avec les réfugiés palestiniens et a enregistré un album, «Exile». Pour revenir à «La Ahada Yalam», il a joué le morceau comme la chanteuse le chantait, mais le paradoxe est qu'ensemble Gilad et Yaron trouvent des sonorités plus orientales que l'interprétation originale. C'est l'éducation musicale ottomane qui ressort. Il y eut également un moment amusant quand il a décidé de monter d'un octave lors d'un passage et qu'il m'a demandé si ça ne sonnait pas trop juif. (Rires...)

J'écoute toute sorte de musique, mais, au final, j'en reviens toujours aux vieux disques de jazz. Même si je ne me livre pas à des improvisations de jazz, c'est ma vision du bon feeling et je fais des disques pour me sentir bien. En fait, je ne pense pas avoir jamais réalisé un disque de rock dans ma vie. Mes racines de compositeur se trouvent dans la pop music traditionnelle dérivée du rock'n'roll, Buddy Holly, Eddie Cochran, Little Richard. J'ai un grand respect pour eux et j'aime l'affirmer de temps en temps. C'est le cas avec ce joli petit morceau «Raining In My Heart», qui n'a pas été écrit par Buddy Holly mais par le couple Bryant qui a aussi composé pour les Everly Brothers. Toujours les années 50. Ma période romantique, c'est les années 50, peut-être parce que j'étais à l'école. J'étais très malheureux à l'école et l'évasion vers d'autres mondes, le jazz, la pop, la peinture, était devenue vitale pour ma santé mentale, une question de vie ou de mort. J'ai essayé de sauver ma peau. Merci Buddy Holly.

"Lullaby For Hamza" est une composition que j'avais en réserve depuis des années, sans les mots. Alfie a écrit les textes au moment où les anglophones se sont trouvés des raisons pour bombarder des gens, ce qui semble une habitude historique et récurrente. Nous pensons que c'est notre devoir d'aller sauver le monde de lui-même. Cette forme de libération par les bombes est tout à fait un concept britannique. Alfie n'est pas anglaise, elle vivait en Europe pendant la deuxième guerre mondiale, en conséquence elle perçoit les bombardements et la guerre dans leur brutalité. La guerre psychologique est peut-être encore pire, les ennemis doivent être diabolisés, ils doivent être des monstres, et bien sûr il y a des monstres partout, alors c'est facile de le faire. Alfie nous rappelle que ce ne sont jamais les méchants mais les gens comme vous et moi, les mères et les enfants qui subissent la guerre. Quand vous êtes bombardés, c'est trop tard pour la colère , pas de cris, pas d'hystérie, vous essayez juste de protéger les innocents, de les réconforter. Bien entendu il y a un rapport évident avec les Palestiniens : tous les arabes ont été diabolisés. Les racistes doivent se réjouir. Leurs victimes leur avaient été enlevées une par une : dans le passé, ils pouvaient s'attaquer aux Juifs, aux Noirs, dorénavant ce n'est plus permis, mais maintenant il y a de nouveau les Arabes. Un autre paradoxe réside dans le fait qu'ils n'ont jamais admis que les Arabes sont des sémites, avec une culture sémite. Pour moi, tout cela marque en fait un retour au vieil antisémitisme chrétien. C'est également très triste la façon dont les ambitions arabes ont été balayées au cours des quinze dernières années. La faim et le meurtre sont des choses terribles, mais je sais, d'après ma propre expérience, que le pire pour eux, le plus déstabilisant, c'est l'humiliation.

La leçon réside dans le fait de dire : faites ce qu'on vous dit, pas ce qu'on fait. J'ai honte des gouvernements des pays anglophones, je regrette de ne pas me développer dans une civilisation plus mature, comme celle de l'Europe moderne. C'est humiliant pour moi, alors : «Pas en mon nom, Tony».

Je comprends que les USA sont dans une position où ils ont tout le pouvoir. Tous les gouvernements veulent rendre leur pays plus fort, mais je leur reproche ce côté moralisateur, cette supériorité morale qu'ils affichent. Conneries. La morale de ces dernières années, c'est qu'on vous respecte, qu'on vous traite sur un pied d'égalité si vous avez des armes nucléaires. C'est une forme de racisme éhonté et total que de décider qui peut posséder la bombe et qui ne peut pas, de dire que certains peuples sont dignes de confiance, en fait ceux qui ont déjà utilisé ces armes de destruction massive, et d'autre pas. Les bombardements d'Hiroshima et de Nagasaki n'étaient absolument pas nécessaires, ils ont juste été décidés pour impressionner l'Union Soviétique et lui faire comprendre qu'on avait déjà la bombe. Juste une histoire de propagande et d'essai du matériel. Alors n'insultez pas notre intelligence avec vos histoires de morale.

P.T. : *Pourquoi cet écart de 5 ans entre «Schleep» et «Cuckooland» ?*

R.W. : Ces dernières années, j'ai enregistré pour d'autres gens en Espagne, avec le compositeur Bernard Coulais pour un film ou avec Pascal Comelade, et j'ai longtemps pensé que je n'avais pas assez de chansons pour un disque de Robert Wyatt. En réalité, je ne veux pas faire des disques solo. Le nom de Robert Wyatt signifie que j'ai initié le projet

et que j'en assume les conséquences. C'est l'album d'un groupe composé de moi, d'Alfie, de l'ingénieur du son, Jamie Johnson et de tous les musiciens plus les compositeurs comme Alfie, Karen Mantler (la fille de Mike et de Carla Bley). J'ai repris de vieilles compositions et j'ai demandé à Alfie de mettre des mots dessus. Elle a accepté avec empressement, se jetant dessus comme un poisson dans l'eau. Elle connaissait les musiques et puis nous ressentons tellement de choses en commun. A la fin, nous avions vraiment beaucoup de matériel. Plutôt une bonne chose car j'ai pu le retravailler, le couper un peu. Ainsi «Trickle Down», que j'ai eu beaucoup de plaisir et de joie à graver avec Yaron Stavi, durait initialement entre dix et quinze minutes.

P.T. : *Ce CD est particulièrement long.*

R.W. : Brian Eno est parfois choqué par la sorte de bruit sale et bordélique que j'aime produire. Même s'il y a son nom, il n'est pas responsable de ça. C'est ma responsabilité à moi. Le disque était beaucoup plus long. Un joli paradoxe : parce que j'ai tellement de morceaux, je peux les réduire, les couper, ôter tout ce qui n'est pas nécessaire à la structure de la chanson. En conséquence, rien n'est figé, y compris à l'intérieur d'une même chanson. J'ai eu la chance de pouvoir changer n'importe quelle phrase, n'importe quel vers. Quand nous avons fini, nous nous sommes aperçus que nous avions 75 minutes de musique. Nous avons bien ri. C'est un CD que personne ne veut faire. Personne ne veut écouter un CD aussi long. Nous nous sommes retrouvés bien embarrasser, mais je vais avoir 60 ans dans deux ans et le futur, c'est maintenant. Aussi j'y ai mis tout ce que j'ai. C'était trop long pour un style musical bien défini, on en a finalement tiré un avantage dans le découpage et le placement des chansons. J'y ai aussi abandonné l'idée d'une continuité évidente, donnant la primauté au mouvement et au changement.

P.T. : *Est-ce que, comme beaucoup de musiciens, vous avez perdu un peu d'aigus dans la voix ?*

R.W. : J'essaye de chanter, je n'ai pas un pitch parfait…Je ne sais pas ce que c'est exactement, quelque chose entre un *c* moyen au piano et le *c* au-dessus, c'est probablement un *f*, peut-être un *e*. Quand je suis saoul, il m'est possible d'atteindre un *a*. Mais maintenant, je ne peux plus accéder à un octave de *c*. Dans le temps, je pouvais aller plus haut. C'est fini. Le registre de la voix n'est finalement pas si grand que ça et quand vous perdez une note, c'est définitivement une grande perte. Heureusement, j'en ai gagné quelques-unes dans les graves. Bien entraînés, les chanteurs d'opéra, par exemple, peuvent conserver plus longtemps leur registre, mais c'est mon côté rocker, j'ai mal vécu. Je n'ai pas assez surveillé mon instrument.

P.T. : *Est-ce qu'il sera possible de vous entendre de nouveau sur une scène ?*

R.W. : Je ne peux pas faire ça. J'ai perdu mes nerfs. Je fais maintenant de la musique tout seul, ou avec une personne à la fois. Avec Gilad et Yaron, nous avons travaillé ensemble parce qu'ils sont si proches. Sinon, normalement quand je travaille avec Annie (Whitehead), je travaille seulement avec Annie. Avec Paul (Weller), c'est seulement Paul. C'est d'ailleurs très différent. Paul aime tout ce qui est fort. Vous ne pouvez pas être dans un studio avec Paul et Karen parce que Karen va être trop intimidée par l'atmosphère qu'aime Paul. Moi-même, je ne peux pas jouer avec un groupe. J'ai essayé. Quand des gens regardent ce que je fais, je perds tous mes moyens. Ce qui arrivait quand c'était le cas, c'est que je me saoulais tellement pour me donner du courage que j'en oubliais les mots et que le fauteuil roulant arrachait les fils électriques.

J'ai donné deux ou trois concerts (après «Rock Bottom»), certains avec Henry Cow, mais j'ai réalisé que je ne pouvais vraiment plus le faire. J'en ai donné un à Paris après «Rock Bottom». Le dernier s'est déroulé Plaza Navona en Italie : j'étais assis sur la scène et j'étais presque inconscient. C'est une terreur effroyable pour moi. Par contre, ce qui est bien maintenant, c'est que j'ai acquis suffisamment de confiance pour jouer avec d'autres musiciens. A une époque, dans les années 80, je ne pouvais même plus enregistrer parce que l'ingénieur du son m'écoutait. Je m'enfermais tellement en moi-même que j'ai dû arrêter complètement la musique. J'ai au moins gagné ça. Je pense que tout est parti de mon exclusion de Soft Machine. J'avais créé le groupe, rassemblé les gens et, démocratiquement, ils ont tous voté mon exclusion. Je me suis senti comme de la merde ! Si je n'avais pas eu de respect pour eux, j'aurais juste été en colère, mais parce que je les respectais, je me suis dit qu'ils devaient avoir raison. Quoique je fasse, tout le temps, je les ai sentis derrière mon épaule en train de rire de moi. En y repensant, je me serais probablement jeté par la fenêtre parce que je ne pouvais supporter cette humiliation. La part de l'humiliation est énorme. Je ne les en blâme pas, ils avaient sans doute raison,

mais cette idée ne m'a pas permis de me sentir mieux pour autant. Pourtant, finalement, c'était plutôt positif, ils m'ont permis de suivre mon propre chemin, de trouver mon autonomie musicale et de réaliser «Rock Bottom».

…Maintenant j'ai le courage de demander à des musiciens de venir m'aider. Au moins dans le studio, le disque semble résulter d'un travail de groupe, même si je ne vois qu'un musicien à la fois. C'est plus ouvert et j'aime cette sensation, mais je ne peux construire la trame du disque que chez moi.

La manière de travailler change avec les musiciens. Je demande à certains des choses précises. J'ai une idée exacte de ce que je veux. D'autres fois, ils apportent leur contribution personnelle. Par exemple, Paul Weller, s'il ressent l'envie de jouer de telle façon, il le joue et rajoute sa petite touche. A David Gilmour, je lui ai posé la question : veux-tu rajouter quelque chose ? Il a alors joué ce beau passage à la steel guitare. Il aurait pu dire non, c'était à lui de décider. C'est avec Annie que je me sens le plus proche dans le travail. Elle sait très bien trouver les notes importantes dans un chorus ou renforcer discrètement l'impact d'une chanson. Ainsi, sur le premier titre, vous ne remarquez pas sa présence, mais si vous l'enlevez, vous vous en apercevez tout de suite. Avec Gilad, par exemple sur «Old Europe», je lui donne une ou deux indications, puis il rajoute qu'il sentirait bien quelque chose rappelant les années 40 au ténor, enchaîné sur une approche plus marquée par les années 50. C'est exactement ce qu'il fait, puis il me demande de rajouter ce petit riff…puis des harmonies. Il commence à construire une jolie petite superstructure au saxophone, puis à la clarinette , une clarinette à l'ancienne avec un saxo très 50's. Au final, cette chanson est l'oeuvre d'un trio, les mots d'Alfie, la générosité de Gilad et moi. Le tout à parts égales. C'est ce que j'aime le plus quand la musique prend le pas sur les individualités, la mienne comme celle des autres.

Interview et traduction : Philippe Thieyre.

Previous article Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Vol au-dessus d'un nid de coucou - Les inrockuptibles - N° 411 - octobre 2003



vol au-dessus d'un nid de coucou

Robert Wyatt, le vieux sage pas sage de la musique anglaise, revient avec un album somptueux, Cuckooland. Un disque où pop, jazz et musiques nouvelles continuent leur malicieux frotti-frotta. C'est dans son village de Louth que Wyatt nous a ouvert sa maison, son cœur et sa musique.

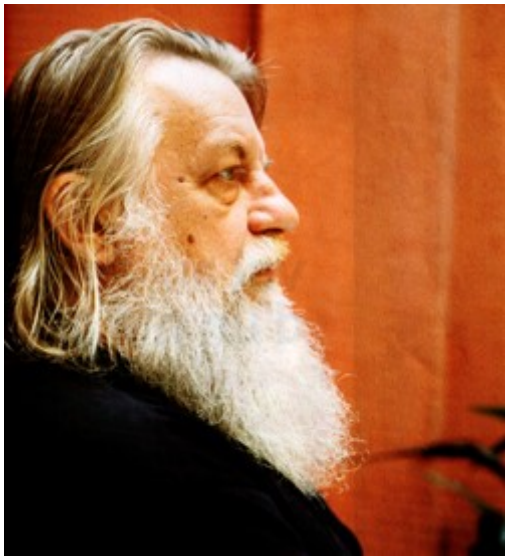
Par Richard Robert Photo Renaud Monfourny

Pour se rendre chez Robert Wyatt, il faut d'abord laisser Londres et filer droit vers le nord. Prendre l'un de ces trains pour Newcastle ou Leeds qui, au petit matin, sonnent forcément le creux - pourquoi diable des gens de la capitale iraient-ils se perdre là-haut ? Puis, après deux heures de voyage, sauter dans un tortillard de campagne, qui se traîne comme une chenille au milieu de paysages où rien n'arrête l'espace ni le regard, sinon quelques vaches et moutons accrochés comme des poux à la laine jaunie des pâturages. Enfin, descendre dans une petite gare déserte, pour suivre, quelques miles durant, une route qui sinue par pur caprice, puisque aucun obstacle visible ne justifie qu'elle ondoie. La ville de Louth apparaît au terme de ce long chemin, toute fardée de briques et habillée de calme. Un Londonien se dirait sans doute qu'il est arrivé là au bout du monde, et que le bout du monde est un coin bien perdu. Assez vite, il pourrait pourtant s'apercevoir que cette grosse bourgade n'est pas plus paumée ni moribonde qu'une autre. Elle mène sa vie, ramassée et grouillante, sans se soucier de sa place dans l'univers ni du rôle qu'elle tient dans la marche de la planète. Elle possède ses centres de gravité - son marché, ses pubs, son église, sa rue commerçante - et se fiche de ne pas être soumise à l'influence de ce que l'on appelle aujourd'hui les "pôles de décision". Si bien qu'après une douce journée à Louth, tout vous paraît facilement renversé : c'est Londres qui, comme sous l'effet d'un subtil mouvement de balancier, est repoussé à la périphérie, très loin au fond du décor, perdu dans quelque province embrumée.

La musique de Robert Wyatt détient exactement ce genre de pouvoir. Elle change les perspectives d'écoute, brouille les critères censés distinguer la "norme" de la "marge". Elle culbute aussi cette logique selon laquelle la pop, le jazz ou les musiques nouvelles seraient des entités figées et distinctes. Ceux qui ne la connaissent que de loin la croient étrange, difficile à cerner, voire indéchiffrable. Ceux qui ont pris la peine de l'explorer savent qu'elle constitue un monde à part entière, où il fait bon se réfugier quand l'époque vire à la grisaille. Ce monde est l'antre chaleureux et profond d'un homme qui n'est pas

plus un anachorète qu'un doux illuminé. Trop occupé à suivre la pente de ses goûts et de son inspiration, Wyatt s'est détaché comme par distraction des us et coutumes du milieu musical. Comme Mark Hollis ou Pascal Comelade, deux de ses nombreux héritiers, il n'est pas ailleurs : il campe simplement au cœur de sa propre musique et rien ne saurait le déloger d'une place aussi privilégiée.

L'Anglais jouit d'un prestige nouveau depuis *Shleep* (1997), un album gorgé de sève et d'idées qui aura mis fin à une longue période d'hibernation. Son nom est réapparu dans la liste des créateurs les plus influents de ces trente dernières années. Toute une volée de jeunes musiciens le cite volontiers en exemple - notamment en France, où Bed, Syd Matters ou Man n'existeraient peut-être pas sans lui. Mais certains des éloges qui lui sont adressés contiennent aujourd'hui encore une part d'incompréhension. Très récemment, on lisait ainsi dans une gazette ce commentaire à double tranchant sur son nouvel album, *Cuckooland : "Wyatt sort des disques en général magnifiques, mais difficilement accessibles au commun des mortels."* Pas franchement ce qu'il y a de plus encourageant.



> Zoom

"C'est un avertissement plutôt sympathique, juge l'intéressé. Je comprends que les gens prennent ce genre de précautions avec moi. Je n'ai jamais cherché à être délibérément obscur, mais je ne me suis jamais retenu de faire quelque chose sous prétexte que ça risquait d'apparaître comme tel. Bien sûr, je me dis très souvent que je sors des disques on ne peut plus normaux, puisque j'y mets la musique que j'ai toujours rêvée d'entendre. Mais dès que la radio diffuse l'une de mes chansons, je mesure à quel point elle ne ressemble à rien de ce qui se fait aujourd'hui... Mon isolement relatif est peut-être à l'origine de ce décalage. Ça fait des années que je ne fréquente pas l'univers des musiciens, quelle que soit leur obédience - avant-garde ou mainstream, mainstream de l'avant-garde ou avant-garde du mainstream... Du coup, je crois que j'ai développé une sorte d'anatomie mutante, un peu comme ces espèces des îles Galapagos qui n'ont pas suivi la même évolution que les autres parce qu'elles étaient séparées du reste du monde. Etre "différent" ou "comme les autres" n'a jamais représenté le moindre enjeu à mes yeux. D'une manière générale, tout ce qui, dans ma musique, renvoie à ma personnalité ne m'intéresse pas. Ce qui m'importe, c'est de composer de belles pièces organiques, qui puissent vivre par elles-mêmes."

Le parcours de Robert Wyatt est celui d'un musicien qui, lentement mais sûrement, s'est mis hors compétition. Pour lui, tout a pourtant commencé comme une de ces bonnes vieilles légendes dont l'histoire du rock aime à nourrir sa chronique.

Né en 1945, il tiendra, au milieu des années 60, la batterie dans un groupe qui, aujourd'hui encore, fait figure de référence pour tous les amateurs de musiques aventureuses. Alors que les Beatles et les Stones se tirent la bourre devant le monde entier, Soft Machine ouvre un front pionnier en rassemblant des forces apparemment disparates. L'esprit libre du jazz, la puissance énergétique du rock et du rhythm'n'blues, les inventions de langage chères au surréalisme ou à dada se mêlent dans un bric-à-brac pataphysique qui illustre à merveille cet amour du désordre dont les années 60 se firent l'écho.

A cette époque, Wyatt fait déjà plus que cogner sur ses fûts. Avec sa voix haut perchée et ses compositions en escalier, il apporte à Soft Machine cette sensibilité joueuse et cette poésie lunaire dont il ne se départira jamais, même aux heures les plus sombres de sa carrière. Après le départ de Daevid Allen (futur Gong) et surtout celui du troubadour pop Kevin Ayers, il se heurte pourtant très vite à la rigidité des deux membres restants, partisans d'une ligne plus sérieuse et purement instrumentale.



Lorsque Wyatt quitte le groupe en 1971, laissant ses partenaires s'enliser dans l'ornière prog-rock, le mal est déjà fait. Ses deux albums à la tête du collectif Matching Mole (traduction phonétique et ironique de "machine molle", Soft Machine en français) ne dissiperont que momentanément les doutes qui l'assaillent. *"A titre personnel, les années 60 ont été un véritable désastre, une humiliation. J'ai côtoyé des musiciens de grande qualité, tant dans la pop que dans le jazz, mais ces expériences collectives se sont toujours terminées par un fiasco. Pendant une bonne quinzaine d'années, je me suis senti coupable, j'avais tout simplement honte d'exister."*

L'accident qui, en juin 1973, lui coûte l'usage de ses jambes (à la suite d'une soirée passablement arrosée, il chute du quatrième étage d'un immeuble londonien) marque violemment la fin d'une ère. Avec *Rock Bottom* (1974), chef-d'œuvre flottant dont il a tracé les plans sur son lit d'hôpital, Wyatt passe de l'autre côté du miroir rock. Enrobée dans un nuage de cymbales, de claviers et de trompettes qui tremblent comme des gouttes sur une branche au soleil, sa musique s'émancipe de toute tradition et présente des propriétés plastiques qui le rapprochent de ses premières amours, la peinture.

Devenu paraplégique, Wyatt semble avoir redécouvert les vertus originelles du chant et du geste musical. Sa voix de tête, d'une blancheur presque aveuglante, et ses instrumentations liquides dessinent des figures mélodiques faussement transparentes, où tout est affaire de lignes, de points, d'irisations, de grain et de texture.

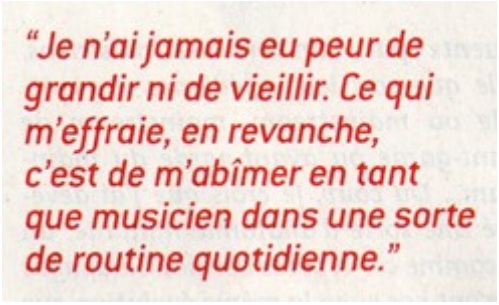
Tétanisé en studio, méprisé par des ingénieurs du son qui n'entendent rien à ses partis pris esthétiques, Wyatt distille au compte-gouttes des albums âpres à l'oreille et longs en bouche - *Old Rottenhat* en 1985, *Dondestan* en 1991 - où l'absence de toute ornementation inutile valorise un peu plus les incroyables inventions de son écriture. Avec ses claviers pourris et sa voix flûtée, Wyatt signe alors une véritable musique d'île déserte.

Ses engagements politiques (il adhère au PC anglais de 1979 à 1987, au moment où le libéralisme thatchérien triomphe et où le bloc communiste se désagrège) et son refus viscéral de se produire sur scène ("*Je m'évanouis de peur à la simple idée que des gens comptent sur moi pour animer leur soirée*") achèvent de le mettre en retrait du grand cirque pop.

Pourtant, cet homme au visage broussailleux de Robinson Crusoé n'est pas totalement naufragé ni solitaire. Certains amis fidèles, comme Brian Eno, Michael Mantler ou Geoff Travis, le boss du label Rough Trade, sont de ceux qui l'incitent à enregistrer, fût-ce par intermittences. Surtout, Wyatt a trouvé son Vendredi en la personne d'Alfreda Benge, dite Alfie, son épouse depuis 1974. Elle est à la fois sa muse (il lui a dédié *Rock Bottom*) et son point d'ancrage avec le monde, son bras armé (c'est elle qui, au bout d'un long combat avec Virgin, récupère les droits de ses premiers albums solo) et son guide, sa conseillère et sa parolière - elle a signé cinq textes de *Cuckooland*. "*Je l'enjoins à intervenir de plus en plus dans ce que je fais. Elle ne m'apporte pas seulement des textes ; elle m'a notamment poussé à composer une musique moins surchargée et complexe, qui ait de l'espace et du cœur.* Shleep *et* Cuckooland *n'auraient pas eu le même visage si elle n'avait pas été là. Lorsque je compose, j'ai besoin d'être dans une sorte de transe solitaire. Mais ensuite, il faut que je puisse partager, échanger. Avec Jamie Johnson, mon ingénieur du son depuis* Shleep*, Alfie forme le groupe que je n'ai jamais eu.*"

En bon émule de Darwin, Wyatt affirme que *Cuckooland* est le résultat de toute cette histoire, des quelques rencontres qu'il a pu faire sur ce tortueux chemin et des leçons que ses expériences lui ont enseignées. Une manière de dire que, six ans après *Shleep*, il a

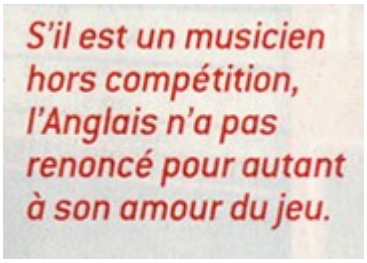
choisi comme toujours de changer dans la continuité. De fait, les premières mesures de *Cuckooland*, où quelques coulures de cornet glissent sur une nappe de synthé bon marché, ramènent l'auditeur en terrain familier. Mais le terrain est si fertile, si prodigue de beautés et d'inventions, qu'on se laisse une fois de plus surprendre.



Il y a d'abord la classe phénoménale d'un musicien qui réussit à enchaîner les figures harmoniques, mélodiques et rythmiques les plus acrobatiques sans jamais donner l'impression de s'adonner à de pénibles tours de force. Il y a cette voix à la fois neuve et ancestrale qui unifie cette improbable mosaïque, cette voix d'enfant centenaire qui n'est pas - n'en déplaise à Ryuichi Sakamoto - "*la plus triste du monde*" : simplement la plus littérale et la plus musicale du monde, comme en témoigne la relecture limpide *d'Insensatez*, le standard de Tom Jobim.

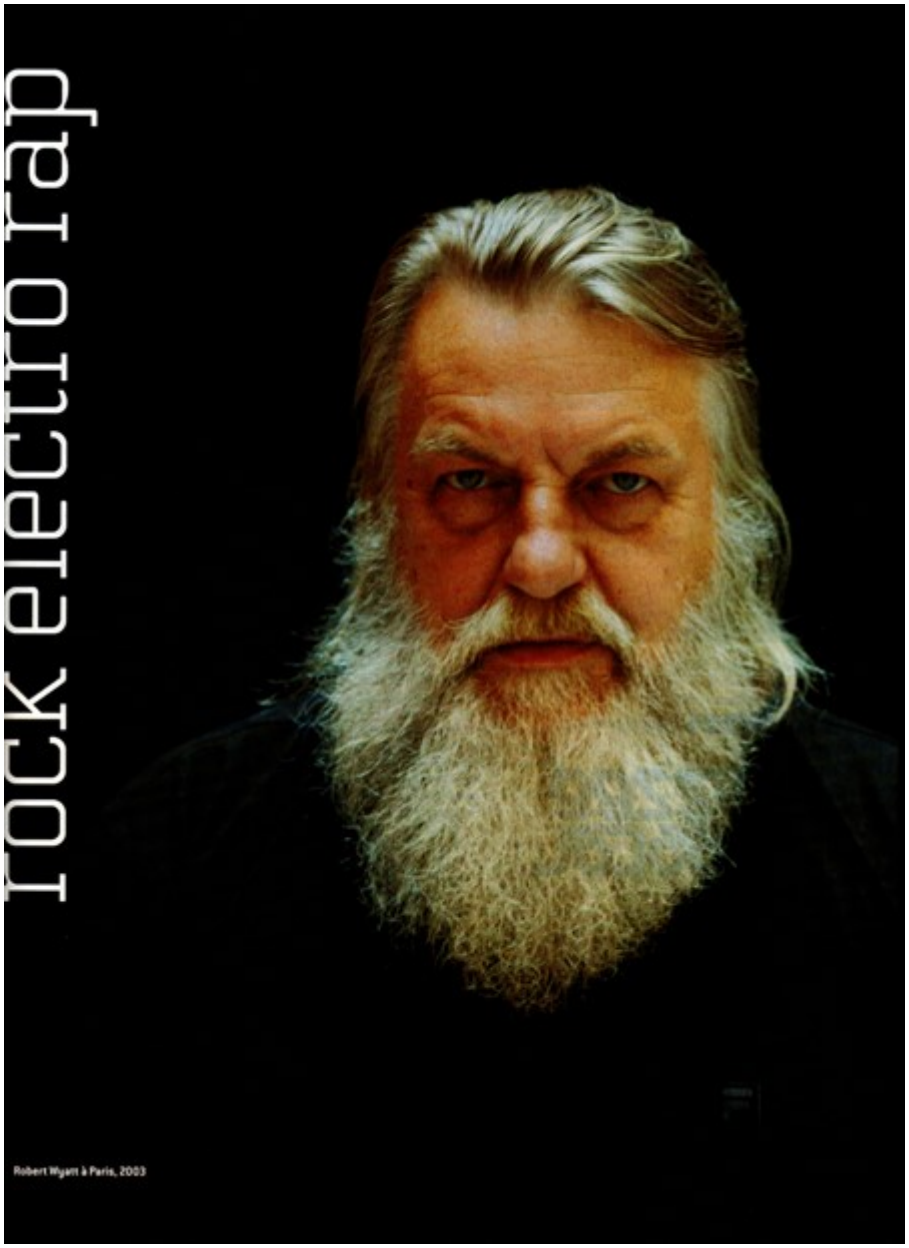
Il y a aussi l'extraordinaire fond de jeu d'une équipe d'instrumentistes qui, de Karen Mantler à David Gilmour, du clarinettiste israélien Gilad Atzmon à la tromboniste Annie Whitehead, donne à chaque trait mélodique la couleur et la vibration requises. Il y a enfin cette place nouvelle accordée au jazz, qui n'apparaît plus seulement en filigrane, mais de manière très explicite, comme sur ces véritables airs à swinguer que sont *Old Europe* ou *Trickle Down*. "*Lorsque vous commencez à atteindre un certain âge, vous êtes peut-être tenté de retourner dans les parages de l'enfance et de l'adolescence. Mes racines, ce sont les années 50 - et non les années 60, comme beaucoup de gens peuvent le croire. J'ai tellement détesté l'école quand j'étais gamin que je me suis évadé dans l'univers chimérique du jazz et de la peinture. Je ne me considère pas aujourd'hui comme un jazzman, mais le jazz est le chemin par lequel je suis vraiment entré dans le monde. Note par note, rythme par rythme,* Cuckooland *est aussi une façon de retrouver ce lien avec ma culture d'origine.*"

Cet hommage à la musique qui l'a éveillé n'est pas le seul moment fort d'un disque extrêmement dense : toutes les chansons, ici, peuvent facilement faire l'objet de plusieurs niveaux de lecture (musical, poétique, politique, sentimental...), sans que la limpidité ni la légèreté de l'ensemble en soient pour autant altérées. Comment Wyatt réussit-il à créer une musique aussi chargée et aussi aérienne ? Face à une telle question, l'Anglais répond qu'il n'est pas psychologue pour un sou et qu'il n'est pas doué pour l'introspection.



Un court détour par sa salle de musique, au rez-de-chaussée de sa maison de Louth, apporte un élément de réponse. Dans cette petite pièce dorment un magnéto 8-pistes, une table de mixage, un piano, une guitare qui appartient à Kevin Ayers, des percussions et des cymbales. Et aussi un cornet, avec lequel Wyatt se plaît à accompagner les disques de Jimmy Scott, Astrud Gilberto ou Ray Charles. "*Voilà à quoi ma vie de musicien ressemble le plus souvent : à un karaoké*", lâche-t-il, amusé. La joie presque enfantine avec laquelle Wyatt évoque cette modeste activité dit à elle seule ce qui fait sa singularité : s'il est un musicien hors compétition, l'Anglais n'a pas renoncé pour autant à son amour du jeu. Et c'est bien ça qu'on entend de bout en bout dans *Cuckooland*, comme dans une épatante compilation d'inédits qui vient de sortir, *Solar Flores Burn for You* (1972-2003).

"Je n'ai jamais eu peur de grandir ni de vieillir. Ce qui m'effraie, en revanche, c'est de m'abîmer en tant que musicien dans une sorte de routine quotidienne. Pour moi, il y a là une forme de sacrilège. Ecrire une chanson, c'est comme peindre la voûte d'une chapelle : dans les deux cas, on essaie autant que possible de créer de la magie. Si j'aime Van Gogh, par exemple, c'est parce qu'il est capable de voir la beauté impérieuse d'une vieille chaise ou d'un bol de pommes de terre, de les peindre comme s'il venait d'une autre planète et voyait ces objets pour la première fois... Pour moi, ce genre de sensations renvoie forcément à l'enfance, qui est l'âge de la magie par excellence, une période de la vie où tout est choquant, extraordinaire, étonnant. S'il y a encore un enfant en moi, il resurgit ainsi, presque par hasard, dans l'acte de jouer et de chanter. Ça n'a rien à voir avec une forme d'immaturité ou d'innocence. Il se trouve simplement que, par moments, la musique m'aide à considérer le monde comme un endroit magique. En cela, elle est une alliée précieuse dans ma bataille contre le cynisme et le désenchantement. Avec elle, je trouve cette planète beaucoup plus intéressante.



> Zoom

C'est peut-être là l'enseignement délivré par l'œuvre de Robert Wyatt : l'amour de la musique, quand il est porté par une telle fraîcheur d'intention et d'expression, rend beau, intelligent, heureux et sensible. Une vérité qu'on est en droit d'estimer naïve, voire mièvre, mais qui trouve pourtant dans *Cuckooland* sa plus indiscutable transcription. Neuve comme au premier jour et belle comme l'antique, la musique de Wyatt renferme à

la fois tout le possible du monde et les bruissements de la vie simple. Cette prouesse, accomplie avec l'humilité et la droiture d'un homme qui ne s'est jamais vu plus grand qu'il n'était, mérite bien qu'on la célèbre avec un peu de grandiloquence. Car elle rend, elle aussi, cette planète plus intéressante et, tout simplement, plus vivable".

Cuckooland (Rykodisc/Naïve) ; Solar Flares Burn for You (Cuneiform/Orkhëstra).

Previous article

Next article

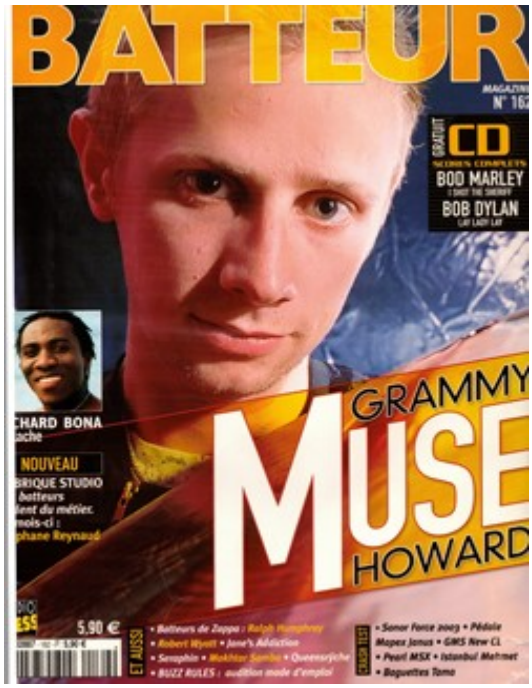
Back to the list

ABÉCÉDAIRE

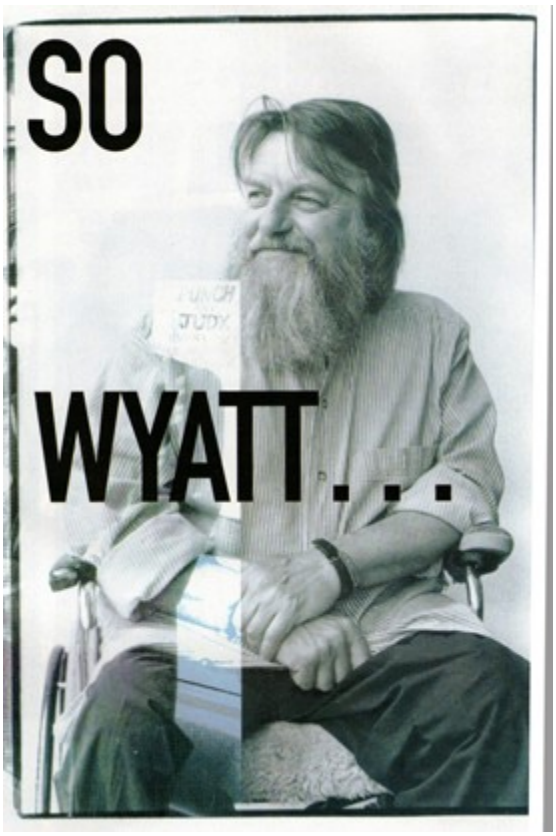
Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

So Wyatt... - Batteur Magazine - N° 162 - octobre 2003



Tout le monde dit de ce héros de la batterie des années 70 que sa discographie est inclassable.



C'est sûr qu'il fait partie de ces rares artistes à n'avoir fait que comme bon lui semblait. A l'occasion de la sortie de son dernier album, "Cuckooland", nous ne pouvons manquer le rendez-vous avec cet extraordinaire personnage.

Robert Wyatt est simplement un héros de la batterie, un de ceux qui ont su graver leurs lettres au firmament d'un style de musique déprécié de nos jours mais qui reste une étape musicale fondamentale : le rock progressif. Robert Wyatt a su compter parmi les piliers indispensables de l'élaboration de ce style, au même titre d'ailleurs que Pink Floyd. Dans les années 70, alors que les chansons de pop et de soûl étaient conditionnées par le carcan d'une structure quasi immuable (couplet-pont-refrain-couplet) et d'un format radio (3*30), une série de musiciens - pour la plupart britanniques - se sont évertués à détruire les structures pour imprimer aux chansons de nouvelles formes, plus libres, plus folles. Les délires sonores et instrumentaux n'avaient ici pour limite que le bon goût — limite largement franchie dans certains cas. Dans ce contexte où la pop se mêlait au jazz, le rock à la musique classique, Soft Machine a joué un rôle primordial. Mais on se répète. Après le départ de Robert Wyatt, Soft Machine sombrera dans les méandres un peu froids d'un jazz-rock sans âme, pendant que Wyatt fondera Matching Mole - jeu de mots sur la traduction

française de Soft Machine, "Machine Molle". Il faut dire que le groupe de l'école dite de Canterbury n'a pas vraiment apprécié l'ascendant que prenait le batteur sur le groupe. Et pour cause, l'humour et la créativité semblaient de plus en plus lui appartenir. Cet élan créatif va trouver nourriture dans un traumatisme qui aurait pourtant dû détruire Robert Wyatt. Alors qu'il préparait le troisième album de Matching Mole, Robert Wyatt, totalement torché, participe à mettre une ambiance de feu à une soirée en se jetant par la fenêtre. Résultat, six mois d'hôpital et surtout une hémiplégie définitive. Impossible donc de jouer de la batterie. Pour l'excellent batteur, c'était sûrement un traumatisme insurmontable, mais pour le compositeur c'est l'opportunité de ne se focaliser que sur la création. Une création qui le pousse à réaliser des albums inclassables.

Quelle ambition pour le compositeur sur ce dernier album ?
« Oh là, ambition ? J'essaie juste de jouer et trouver les meilleurs sons que je peux. En ce sens, j'ai l'impression de toujours réaliser le même disque, je tente juste de mieux le faire sonner (rires). Quand j'écoute mes anciens albums, je me dis : "tiens j'aurais dû faire ça comme ça" et maintenant je sais comment le faire sonner. Pour l'instant, je me dis que « Cuckooland » est le meilleur disque que j'ai fait, jusqu'à ce que je réalise que j'aurais pu faire mieux. »

Un travail de studio avant tout pour l'homme blessé qui ne monte plus sur scène depuis son accident. Peu lui importe de "défendre" son disque en tournée, pour lui la musique se défend d'elle-même, pour autant qu'elle ait besoin d'une défense.

« Je n'ai pas envie de monter sur scène. Premièrement parce que je suis trop timide à présent. Quand je jouais de la batterie et que j'étais sur scène, déjà j'étais complètement ivre la plupart du temps et, ensuite, la batterie était une sorte de protection. Deuxièmement parce que... je pense que l'image la plus appropriée pour te décrire ce que je ressens par rapport à la scène serait celle d'un mariage fabuleux qui se conclurait par un divorce humiliant. Même si le mariage était magnifique, le souvenir ne l'est pas. C'est comme quand tu as un accident de voiture. Tu pouvais avoir une splendide bagnole, mais quand elle est ratatinée, elle va à la casse. Les années 70 sont pour moi comme cette voiture, et l'idée de monter sur scène relève du cauchemar. »



II n'en reste que Robert Wyatt, inoxydable passionné de la musique et du rythme, continue d'assurer les ambiances rythmiques de ses productions, tout en ayant des vues précises sur l'instrument. Il est de ceux qui considèrent que la batterie est trop utilisée comme un instrument global alors qu'elle est un amalgame de plusieurs instruments avec leur histoire propre et leur diversité de son :

« Depuis que je ne peux plus jouer de la batterie, je réalise à quel point un set de cymbales peut sonner, quelle variété de sons tu peux obtenir, et je trouve dommage qu'on ne considère pas assez le potentiel de chaque instrument du grand tout qu'est la batterie. Je reste totalement subjugué par ce que peut faire Billy Higgins. Higgins réussit à créer des

ouvertures à la charley hallucinantes. Ce n'est pas un "tchip" comme tu les entends. Ce n'est pas une ouverture où la cymbale du haut retombe sur celle du bas. C'est une vague. Rien que ce son est un swing. Le son qui est produit est d'une beauté épatante. Je me suis dit qu'il fallait utiliser chaque instrument de la batterie avec un tel soin, un tel souci du son. Sur mon dernier album, j'ai tenu à utiliser les cymbales comme une "fracture permanente", en jouant les mêmes figures des deux mains, mais en créant un petit décalage entre chacune d'elles. J'ai noté également que quand on jouait un shabada, ce qui suscitait le swing c'était la charley sur le 2 et le 4. Si tu retires la charley, tu te rends compte que souvent ça ne swingue pas. Billy Higgins quand il joue, il met tellement d'intention sur la ride que ça swingue tout seul. Du coup la charley n'est plus un accessoire mais un vrai instrument. On n'utilise jamais la charley comme un réel instrument. Et cette règle s'applique à toutes les cymbales. On les utilise mal, on ne fait que les frapper. On privilégie la grosse caisse et la caisse claire, mais ce que tu peux tirer d'une cymbale est surprenant pour peu que tu prennes le temps de t'y attarder. »

Puisqu'il y a trente ans, Robert Wyatt déterminait une nouvelle façon de jouer de la batterie avec Soft Machine, il semblait inévitable de lui demander quelle était sa vision de l'avenir de notre instrument.

« *Mon point de vue est assez limité, et puis je ne travaille pas pour un magazine de batterie* (rires). *Cela dit, au lieu d'avoir une vision globale, je préfère me concentrer sur le ressenti et le feeling de certains batteurs. J'adore le feeling de Mark Mondesire. J'aime aussi Helge Norbakken, qui est un batteur qui joue avec une chanteuse portugaise, Maria Joao (qui s'est également entourée de Miroslav Vitous, de Trilok Gurtu ou encore de Manu Katché ndj). Il est étonnant à jouer avec des batteries détendues au maximum, à les cogner comme le ferait un poids lourd. Il a un feeling unique, hors de commun. Plutôt que de voir dans la globalité, je préfère me concentrer sur le feeling de quelques-uns. Je ne sais pas quoi dire, si ce n'est qu'il reste de très bons jours à la batterie.* ».

Jean-Baptiste Mechernane

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Une extension de la pop - Politis - N° 768 - du 25 septembre au 1er octobre 2003

Au fil de la semaine

CULTURE

« Une extension de la pop »

ROCK. Avec « Cuckooland », Robert Wyatt marque un retour au jazz et aux sujets politiques. Cet artiste chaleureux et modeste évoque sa musique, sa façon de travailler et son engagement.



Plusieurs chansons de « Cuckooland » abordent des sujets politiques, ce qui était déjà le cas de vos disques des années 1980. Pourquoi cette constante ?

Robert Wyatt : C'est ma femme,Alfie, qui m'a amené à la politique. Elle était beaucoup plus impliquée que moi, elle avait lu des livres que je n'avais pas lus. Aujourd'hui, ces sujets font partie de mon monde. Pour être honnête, je ne crois pas que les artistes puissent changer quoi que ce soit mais, quand on est conscient de certains problèmes et que l'on écrit des textes, le sujet vient naturellement. Les chansons de cet album ont été écrites au moment où le gouvernement anglais cherchait des prétextes pour bombarder l'Irak. Alfie avait ce fait à l'esprit quand elle a écrit le texte de « Lullaby for Hamsa ». On vit dans le monde, pas dans un jardin de roses.

Ne trouvez-vous pas qu'il y a eu peu de réactions contre la guerre en Irak de la part de la scène musicale ?

Le problème n'est pas que les musiciens ne prennent pas suffisamment les sujets politiques au sérieux, mais que les politiciens ne prennent pas assez ces sujets au sérieux ! En Angleterre, la politique est devenue une sorte de *soap-opera* comparable au *show-business*, une bataille de personnalités, un jeu permanent avec les médias. Il faut beaucoup chercher pour comprendre ce qui se passe réellement en Irak. Il n'y a pas que les musiciens qui devraient débattre de cela, tout le monde devrait le faire.

Mais tout le monde n'a pas accès facilement aux informations qui permettent de se faire une opinion...

Il faut chercher cette information. Nous n'avons pas Berlusconi mais nous avons Murdoch, qui contrôle une grande partie des médias. Ses prises de position ont une grande influence sur le gouvernement et sur les électeurs. C'est un contrôle des esprits déprimant. Mais je n'attends pas des musiciens qu'ils mènent les armées de la révolution. Tout ce qu'ils veulent, c'est parvenir à faire des disques. Moi-même, je préférerais que les professionnels se chargent de politique, je pourrais alors ne pas y penser et simplement m'amuser. Et puis, être rebelle n'est pas dans ma nature, je préfère plus de confort. Cependant, je me sens de moins en moins à l'aise quand je considère les événements qui se déroulent en Irak. Je ne peux supporter l'hypocrisie des grandes puissances. Autant dire simplement : nous avons aujourd'hui la possibilité de contrôler les ressources d'énergie pour les cinq cents années à venir et personne ne peut nous en empêcher. Même Kissinger était plus honnête, quand il disait qu'il ne fallait pas confondre la politique étrangère américaine avec un travail de missionnaire.

Est-il difficile de conjuguer ces deux engagements : musical et politique ?

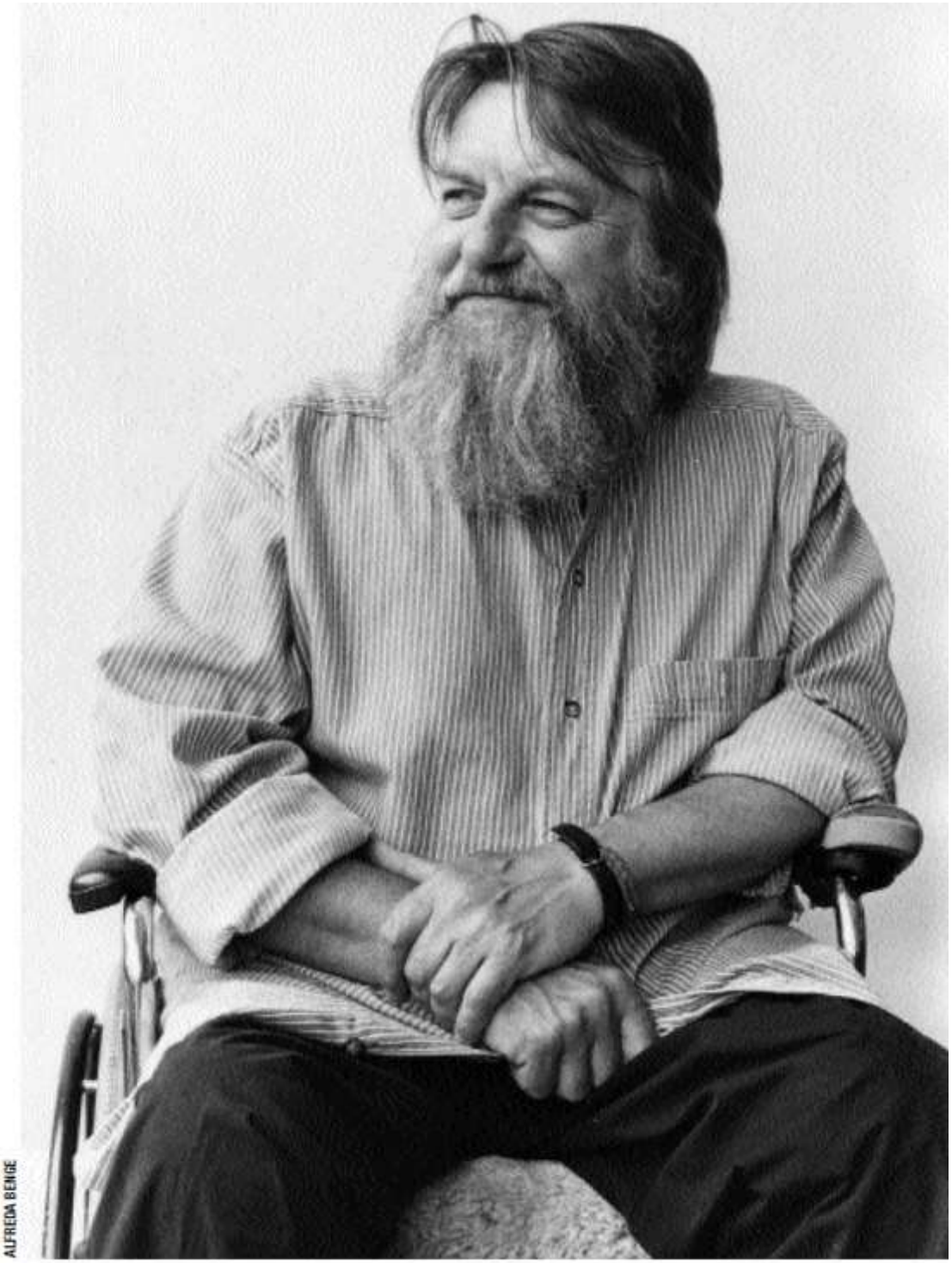
Oui, et je pense que ma responsabilité c'est d'essayer de composer la musique qui sonne le mieux possible. C'est très difficile de faire une musique qui se justifie, au milieu de l'océan de musique existant. Mais si je voulais vraiment être utile, je quitterais le monde de la musique. Pour m'engager dans le développement d'un contrôle démocratique de l'eau, par exemple.

Vous considérez-vous comme un « protest-singer » ?

Non, j'essaie seulement de trouver un élément humain, quelque chose à quoi je puisse m'identifier chez les personnes qu'on me désigne comme des ennemis. Mon travail est de défendre le droit des peuples à leur dignité. Ce n'est pas seulement une question de morale. Cette idée d'un Tony Blair présenté comme un gentil petit garçon face à des mauvais garçons insulte mon sentiment d'être citoyen du monde. Je veux clamer que je ne m'associe pas à ce discours.

C'est la position d'une association américaine comme Not in my Name.

Exactement : je ne peux pas vous empêcher de faire ce que vous faites,mais ne venez pas prétendre que vous le faites pour moi ni en mon nom. Si je proteste, c'est essentiellement pour dire cela.



Robert Wyatt : « Pour moi, la musique pop n'a rien de léger ou de trivial. »

Quelle était l'idée derrière « Blues in Bob Minor » sur le disque précédent (dans lequel Robert Wyatt chante à la manière de Dylan, NDLR) ?

C'était un hommage de Bob le Mineur à Bob le Majeur ! J'aime beaucoup les jeux de mots, les différentes significations, les *mots-valises*, comme vous dites en français. Dans un monde parfait, je passerais mon temps à jouer avec les mots. On peut dire beaucoup de choses avec des jeux de mots très simples.

Comment quelqu'un comme vous, venant de l'avant-garde, a-t-il commencé à chanter des mélodies pop ?

J'ai toujours considéré la musique pop comme une sorte de musique folk industrielle avec d'autres moyens de contrôle et de distribution. Quand j'avais 11-12 ans, je voulais être là où étaient les filles mais je ne savais pas comment leur parler ! Alors, j'allais dans les cafés où il y avait un juke-box, je mettais un disque, je m'asseyais à une table et j'observais ces « choses » magiques appelées filles... Pour moi, la musique pop n'a rien de léger ou de

trivial, je pense que c'est la chose la plus sérieuse du monde. Ou presque. Je l'ai toujours défendue. D'ailleurs, c'est la base de mes chansons. Je ne suis pas un compositeur classique ni un musicien de jazz. Je n'en ai ni le savoir académique ni la technique. Ce que je fais n'est qu'une extension de la pop.

Où placez-vous la voix parmi les autres instruments ?

La question de la voix est frustrante car, pour moi, c'est juste un autre instrument. Mais, au milieu des instruments, une voix s'entend toujours différemment parce que tout le monde utilise sa voix dans la vie courante, pas seulement comme une décoration, mais de manière fonctionnelle. Le son de la voix est donc une responsabilité particulière que j'assume. Même chose pour les mots. Souvent, Alfie trouve que je suis paresseux avec les vocaux, que je me contente de les poser là. Elle m'oblige à retravailler pour chanter mieux ! Si je faisais un disque tout seul, les vocaux feraient simplement partie du désordre.

Vous avez dit un jour que si vous étiez musicien c'était pour faire une musique que vous vouliez écouter et que personne ne faisait. Est-ce toujours le cas ?

Absolument. Il y a énormément de musique que j'aime que je suis incapable de jouer. Mais il y a de la musique que personne d'autre que moi ne fera. Je ne me sens pas meilleur ou pire que les autres, c'est juste la musique que je dois faire.

Comment aviez-vous conçu ce disque au départ ?

Il n'y a jamais de conception particulière. Je me contente de rassembler ce que j'ai composé et enregistré chez moi, tout ce que j'aime bien, en dehors de tout contexte. C'est seulement en studio, quand j'ai presque terminé, que je peux y voir une cohérence et enlever les parties qui ne s'y intègrent pas. À ce moment-là, j'agis un peu comme un peintre, je rajoute ceci, je déplace cela...

Vous avez d'ailleurs été très influencé par la peinture.

J'ai besoin d'approcher les choses de manière visuelle avant de les entendre. Tout est une question de couleurs et de formes. Je suis influencé par des personnes comme Paul Klee. Quand je m'éloigne des structures pop, je ne cherche pas particulièrement des formules issues du jazz, je pense plus à Miro ou Picasso. Les artistes de la première moitié du XXe siècle ont développé un travail sur les textures, les formes, le mouvement. C'est ce qui m'aide à construire une chanson ou un disque.

Jacques Vincent

Un album ensorcelant

Cuckooland a été enregistré avec quelques-uns des complices habituels de Robert Wyatt : Eno, Paul Weller, Phil Manzanera, David Gilmour, etc. Beaucoup d'autres aussi. Pas tellement dans une démarche collective puisque les différents musiciens ne sont jamais présents en même temps dans le studio, mais, comme l'explique Robert Wyatt, dans le *« partage d'un moment de musique »* avec chacun d'entre eux.

Une grande partie des chansons, notamment les plus politiques (sur l'Irak, les réfugiés de l'Est, les armes nucléaires), sont cosignées avec sa femme, Alfie, qui en a écrit les textes. Car *Cuckooland* marque un retour au politique. Au jazz aussi.

Surtout, c'est une immensité. Un océan de musique, masse dense et foisonnante, une matière organique aux mouvements lents qui porte la voix lunaire de Wyatt et d'autres qui la côtoient parfois. Un monde dans lequel on entre moins facilement que dans *Shleep,* album précédent sorti il y a déjà six ans, mais qui se révèle petit à petit et finit par se montrer ensorcelant. Nouvelle pièce d'une œuvre, *Cuckooland* n'est pas fait pour les auditeurs pressés.

J. V.

Cuckooland, Robert Wyatt, Naïve.

Previous article

Next article

Back to the list

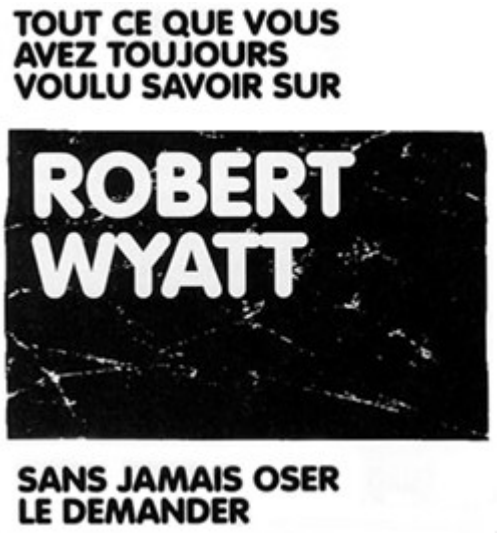
ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur Robert Wyatt sans jamais oser le demander - Vibrations - N° 51 - mars 2003





"Parfois, je sors de ma tanière pour enregistrer un disque. je me sens alors comme un étranger qui visiterait un étrange pays: le pays des musiciens. Pour être franc, je ne me suis jamais vraiment senti à mon aise dans ce milieu-là."

Ainsi Robert Wyatt s'exprimait-il à la fin de l'été 1997, alors qu'il venait tout juste d'achever "Shleep", son dernier album à ce jour. Ces quelques mots résument parfaitement la mentalité de cet électron libre, qui n'a jamais brigué un poste fixe ou une position influente dans le grand organigramme de la musique moderne.
Des aventures mouvementées en compagnie de Soft Machine jusqu'aux fugues solitaires de "Rock Bottom" ou de "Old Rottenhat", cet éternel flâneur a su pousser son chemin vers des zones préservées, où l'esprit de compétition et la dictature des modes n'exerçaient pas leur emprise. Quatre décennies d'activités plus ou moins soutenues, de pures songeries et d'âpres combats, d'acrobaties pataphysiques et de chansons toutes nues, d'illuminations soudaines et de longues éclipses, n'ont pas réussi à le transformer en vieux briscard. Aujourd'hui âgé de 58 ans, Wyatt reste à nos yeux cet amateur de génie invité par erreur chez les professionnels de la profession, ce non-spécialiste entré clandestinement au royaume des experts et des forts en thème. Avec lui, l'adjectif *dilettante*, que le langage courant leste souvent d'une inexplicable charge péjorative, renvoie à une forme d'exigence poétique et de sagesse rêveuse que les musiciens installés ne pourront jamais tout à fait connaître.

Wyatt est le symbole le plus éclatant d'une certaine excellence britannique qui, à l'écart de l'orthodoxie pop-rock incarnée par les Beatles, les Stones et consorts, a donné ses meilleurs fruits sous le climat bouillonnant des années 60. Comme Derek Bailey, Kevin Ayers, Fred Frith, Gavin Bryars, John Greaves ou Brian Eno, il est l'enfant d'une époque où le paysage culturel se transformait à vive allure et où la partition du monde musical en obédiences et en chapelles n'était pas franchement à l'ordre du jour. Elevé au lait du be-



bop, admirateur transi de Thelonious Monk, Charlie Haden ou Don Cherry, Wyatt s'est découvert peu à peu de solides inclinations pour les harmonies pop, les rythmes caraïbes ou encore les mélodies sucrées-salées d'un Burt Bacharach. Sa grandeur est d'avoir su créer une musique qui, sans l'illustrer littéralement, reflète l'étendue de ses goûts.

Ceux qui appréhendent pour la première fois son oeuvre ont souvent le sentiment de se heurter à un étrange rébus. Comment décrypter un langage qui, tout en partageant quelques points de tangence avec le rock, le jazz, la pop ou les musiques expérimentales, ne peut être réduit à une simple combinaison d'influences? Que penser d'un musicien qui, pour tout arrangement, sait volontiers se contenter d'un ruisselet d'orgue, d'un piano aqueux et d'un nuage de cymbales? Que dire de cette voix curieusement délavée, qui ne recourt pas à la lourde signalétique émotionnelle si chère aux chanteurs populaires? Où ranger une oeuvre qui, à maints égards, se joue des clôtures censées séparer les avant-gardes (ou ce qu'il en reste) des musiques pour tous ? Par sa relation au métier de musicien comme par ses propositions esthétiques, Wyatt n'a au fond jamais été en phase avec les canons de la musique occidentale. L'accident qui, en 1973, l'a cloué à vie sur une chaise roulante a naturellement renforcé ce décalage. Peu après "Rock Bottom" (1974), l'Anglais a fait une croix sur les performances live et a adopté un rythme de travail nettement plus irrégulier qu'à ses débuts. Ces choix-Ià, qui auraient pu le confiner dans une marginalité de plus en plus asphyxiante, l'ont imposé au fil des ans comme l'un des créateurs les plus affranchis de ce temps. Wyatt n'est pas un cas à part ni une anomalie. Il est l'un de ces bienheureux inconscients qui, en toute simplicité, ont choisi de vivre au centre de leur propre monde.



1969
Soft Machine
Volume Two
(PROBE)

Lorsqu'il enregistre ce disque, Soft Machine sort d'une préhistoire plutôt chargée, agitée et remarquée. Le groupe a déjà connu une première mouture (comprenant notamment Daevid Allen, futur Gong, et Kevin Ayers) et assuré deux tournées américaines bien arrosées en soutien de Jimi Hendrix. Il a aussi troussé un premier album ("Volume One" en 1968) qui, avec un sens plutôt réjouissant du désordre, aura inventé une nouvelle façon de filer à l'anglaise. Réduit à un trio (Hugh Hopper à la basse, Mike Ratledge aux claviers et Wyatt au chant et à la batterie), Soft Machine parvient sur ce deuxième opus à unifier et densifier une musique pourtant vouée à l'éparpillement des idées et à l'éclatement des formes. Trait d'union oblique entre délires de jamsession, fulgurances pop et coq-à-l'âne pataphysiques (le groupe a été décoré de l'Ordre de la Grande Gidouille en 1967), ce patchwork gonflé mais pas gonflant doit beaucoup à la verve contagieuse de Wyatt qui co-signe la quasi-totalité des titres. Ce dernier ne retrouvera une telle liberté de création qu'après avoir quitté le groupe, en septembre 1971.

1970
Soft Machine
Third
(cbs)

S'il a laissé un souvenir impérissable dans l'esprit de ses fans, Soft Machine est resté pour Wyatt une expérience éprouvante, voire humiliante. "*J'ai été tourné en ridicule et maltraité par les musiciens avec lesquels je travaillais* ", dira-t-il encore trente ans après les faits. Jusqu'à cet album, les membres du groupe avaient su bâtir une identité commune autour d'une chimie humaine et musicale pour le moins instable. "Third" sera leur pomme de

discorde: le fossé se creuse entre Hopper et Ratledge, partisans d'une voie plus sérieuse et instrumentale, et Wyatt, désireux d'aller de l'avant sans se plier à une ligne esthétique prédéfinie. En position de force, les deux premiers s'adjugent trois des quatre longues suites que compte cet ambitieux double album. Leurs montages sonores ne manquent pas de panache, mais ils sont surclassés par l'unique contribution de Wyatt, le terrassant "Moon in June": une incroyable pièce gigogne longue de dix neuf minutes, dont chaque mesure semble receler la promesse de dix autres morceaux. Multi-instrumentiste jongleur doublé d'un chanteur contorsionniste, Wyatt invente là un langage virtuose qui ne cède jamais à la tentation du tour de force. En musique, la générosité, - tout comme la sincérité ou l'intégrité, n'est pas un talent. Mais c'est une vertu qui, chez Wyatt, souligne la nature de son génie: cet homme sait commuer la plus invraisemblable bizarrerie en évidence, en beauté modestement offerte. "Moon In June" est un classique instantané qui, si le monde était un peu moins sourd et frileux, serait aussi populaire que "Let it Be" ou "(I Can't Get No) Satisfaction".

1972
Matching Mole
Matching Mole
(cas)



En nommant son nouveau groupe Matching Mole (transcription phonétique du français "Machine Molle"), Wyatt adresse un malicieux pied de nez aux deux petits caporaux qui le brimèrent au sein de Soft Machine. Après avoir papillonné de projets extérieurs en collaborations (avec Centipede, Amazing Band ou Kevin Ayers), l'Anglais se reconcentre sur son ouvrage en contrôlant quasiment de A à Z ce disque à la fraîcheur presque printanière concocté avec David Sinclair (claviers), Phil Miller (guitare) et Billy MacCormick (basse). Nettement plus facile d'accès que son premier essai solo (le très expérimental "The End of an Ear" sorti en 1970), "Matching Mole" réconcilie les deux facettes d'un musicien qui ose à la fois s'adonner aux plaisirs féroces de l'improvisation "Part of the Dance") et s'affirmer comme un mélodiste supérieur - voir la ritournelle sentimentale "O Caroline" et ce sommet de non-sens pop qu'est "Signed Curtain". Un deuxième disque plus collectif et inégal suivra "Little Red Record", produit par Robert Fripp) avant que Wyatt n'envisage de refondre totalement le groupe. Un tragique coup du sort l'en empêchera: le 1er juin 1973, au cours d'une fête particulièrement alcoolisée, il chute du quatrième étage d'un appartement londonien. Wyatt en réchappe miraculeusement, mais il restera à jamais paraplégique.



1974
Robert Wyatt
Rock Bottom
(RYKODISC)

Les coulures d'orgue, les notes de piano qui tombent en pluie, le flic-floc discret des percussions et la voix qui glisse en sinuant "*You look different every time*"... A chaque nouvelle écoute, les premières mesures de "Sea Song" renforcent le mystère d'une musique qui colonise la conscience de l'auditeur comme les eaux montantes d'un fleuve prendraient possession d'une terre - lentement et sûrement, par le bas. Après en avoir dressé l'ébauche lors d'un séjour à Venise en 1972, Wyatt a ruminé "Rock Bottom" des mois durant sur son lit d'hôpital. Pour autant, ce disque sans égal dans la production musicale contemporaine n'est pas un obscur labyrinthe mental, le chant intérieur d'un homme prisonnier de lui-même. Il s'agit d'abord, selon les propres termes de son auteur, d'*un chant d'amour et de curiosité*" adressé à sa compagne Alfie qu'il vient tout juste d'épouser. Surtout, "Rock Bottom" marque l'éclosion définitive d'un nouveau Wyatt, comme allégé par le drame qui lui a coûté l'usage de ses jambes. Le musicien devient ici un plasticien qui, avec trois tubes percés, deux pinceaux pelés et une toile bon marché, brosse une épure qui a la richesse d'une fresque. Tout ici est faussement monochrome, des à-plats de claviers étalés par couches successives jusqu'à ce chant blanc et cassé qui, par de troublantes irisations, semble réfléchir toutes les couleurs du spectre vocal. Souvent décrit comme un abîme de mélancolie, ce disque est avant tout un sommet de

musicalité que les années n'ont pas érodé. Si "Rock Bottom" touche le fond, c'est d'abord le fond des choses, l'essence même du chant, l'origine du geste musical. L'histoire du rock considère généralement comme cruciaux les disques qui savent synthétiser le passé et ceux qui savent prédire le futur. "Rock Bottom" n'appartient à aucune de ces deux catégories. C'est une brèche dans l'espace-temps, un vertigineux pas de côté, un univers parallèle dont la face cachée se dérobe aujourd'hui encore à l'analyse.

1982
Robert Wyatt
Nothing Can Stop Us
(RYKODISC)

Pourquoi sélectionner ici ce disque bizarrement foutu et tout rapiécé? Pourquoi ne pas lui préférer par exemple les sonorités fauves de "Ruth is Stranger Than Richard" (1975), contrepoint bariolé aux subtils dégradés de "Rock Bottom"? Pourquoi ne pas privilégier les collaborations fructueuses de Wyatt avec Michael Mantler ou Brian Eno? Parce que "Nothing Can Stop Us" marque le retour faussement anecdotique d'un homme qui, sans la grande bienveillance du patron de Rough Trade Geoff Travis, aurait vraisemblablement disparu de la circulation. Certes, le disque est quelque peu plombé par un arrière-fond idéologique pas toujours léger - Wyatt, qui a adhéré au Communist Party trois ans plus tôt, n'y va pas avec le dos de la faucille lorsqu'il chante " Staline Wasn't Stallin' ". Mais il y a heureusement plus que cela: composée pour l'essentiel de reprises, cette compilation de singles dispersés au début des années 80 est le juste reflet d'une sensibilité musicale en forme de puzzle, tout à la fois morcelée et cohérente. Par le passé, Wyatt avait apporté la preuve de son éclectisme éclairé en reprenant "I'm a Believer" de Neil Diamond et "Song for Che" de Charlie Haden... Ici, il passe avec une élégance désarmante d'une vieille scie cubaine à une chanson de Chic, d'une protest-song chilienne à une cover dépouillée de "Strange Fruit", éblouissante d'intelligence musicale. Vingt ans ont passé depuis la sortie de ce disque et son esthétique un peu glacée a brillamment survécu au discours politique qu'elle était censée soutenir. A la même époque, Wyatt illumine de sa présence deux disques de toute beauté: le single "Shipbuilding" écrit par Elvis Costello et le très attachant EP de Ben Watt, "Summer Into Winter" (1983).

1985
Robert Wyatt
Old Rottenhat
(RYKODISC)



"*Je suis un vrai minimaliste, parce que je n'en fais pas des masses. je connais des minimalistes qui se prétendent minimalistes mais qui font des tonnes de minimalisme! C'est de la triche. Moi, vraiment, je ne fais pas grand-chose...*" Cette profession de foi pourrait être placée en exergue d'un disque à priori ingrat, aux arrangements faméliques, bien moins accueillant que ne le sera l'album "Dondestan" (1991). Et pourtant: c'est vers ces plages arides que nous aimons revenir. Remonté comme une pendule contre l'Angleterre de Thatcher et les Etats-Unis de Reagan, Wyatt s'est juré de réaliser un album que les conservateurs de tous pays et de tous poils ne pourraient pas écouter ni détourner à leur profit. Sur ce plan, le pari est réussi, mais une fois de plus c'est la valeur musicale du projet qui, plus que sa connotation politique, emporte le morceau. Wyatt, qui se décrira quelques années plus tard comme un "*Jimmy Sommerville sous Valium*", psalmodie ici comme un chanteur de flamenco qui aurait sifflé une bouteille d'eau de Javel ou comme un muezzin qui aurait trop fait la nouba: sa voix atteint son plus haut niveau de rudesse et de blancheur. Autour, des claviers à deux sous dessinent un décor désertique et presque invariable où il fait bon se perdre. C'est l'un des disques les plus radicaux de Wyatt. Hors du silence lui-même, il n'existe sans doute pas de musique plus gracieusement littérale que celle-ci. (A noter que "Old Rottenhat", agrémenté du maxi "Work In Progress" et des faces B de "Shipbuilding", a également été réédité en CD sous le titre "Mid-Eighties").

1997
Robert Wyatt
Shleep
(RYKODISC)

Contraction de "sheep" (mouton) et "sleep" (sommeil), "Shleep" saisit Wyatt au sortir d'une longue période de doute et de détresse morale. Le moins que l'on puisse dire est que le réveil est tonitruant: perché à un niveau d'inspiration peu commun, Wyatt cloue le bec à tous ceux qui le jugeaient moribond depuis "Rock Bottom". Au générique de ce disque rêvé figurent de vieux camarades (Phil Manzanera, Brian Eno, Evan Parker ou la tromboniste Annie Whitehead) et quelques nouveaux venus (dont l'inattendu Paul Weller): une sorte de All-Star Band où les talents individuels ont pour une fois le bon goût de s'additionner au lieu de s'annuler. Souvent présenté comme un animal plutôt solitaire, Wyatt démontre ici qu'il peut être un hôte d'un grand raffinement, qui sait combiner les instruments et les sensibilités de chacun comme d'autres savent marier les différentes couleurs de leur palette. A la fois mieux produit et plus audacieux que ses prédécesseurs, "Shleep" voit Wyatt chasser sur les terres de Brian Wilson ("Heaps of Sheeps"), empiéter sur les plates-bandes de Bob Dylan ("Blues in Bob Minor"), dérouler une *nursery rhyme* surréaliste ("The Duchess") ou livrer une confession d'une pénétrante simplicité ("Free Will and Testament"). Une brebis n'y retrouverait pas ses petits? Peut-être, à ceci près que ce disque possède la logique particulière de ceux qui savent témoigner d'un sens aigu de l'absurdité. "Shleep" est un chef-d'oeuvre foisonnant et limpide, un disque d'une cruelle beauté à côté duquel les trois quarts de la production musicale du moment auront pris un méchant coup de vieux. Depuis, Wyatt s'est de nouveau assoupi. Mais des murmures de plus en plus insistants soutiennent qu'il pourrait sortir très prochainement de sa retraite. Le "*pays des musiciens*" serait bien inspiré de lui réserver le meilleur des accueils.

Soup Songs: A Tribute To Robert Wyatt, groupe emmené par la tromboniste Annie Whitehead, se produira au Festival Banlieues Bleues près de Paris le 15 mars. www.banlieuesbleues.org

Previous article

Next article

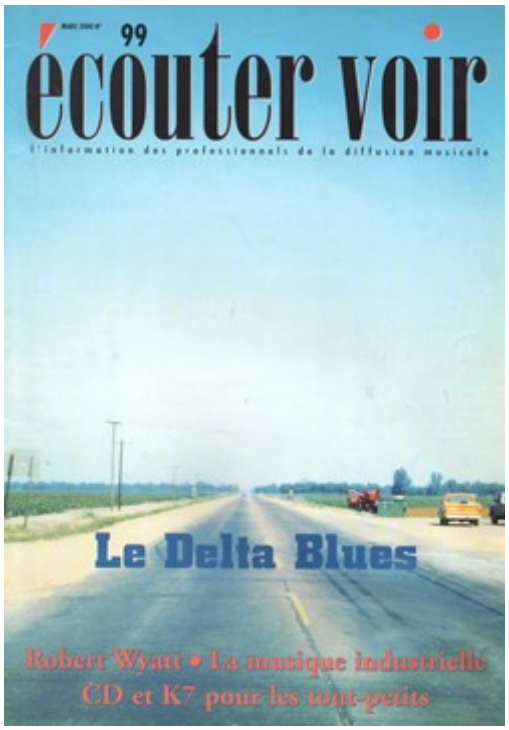
Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Robert Wyatt, l'homme à l'oreille cassée - Ecouter Voir - N° 99 - mars 2000

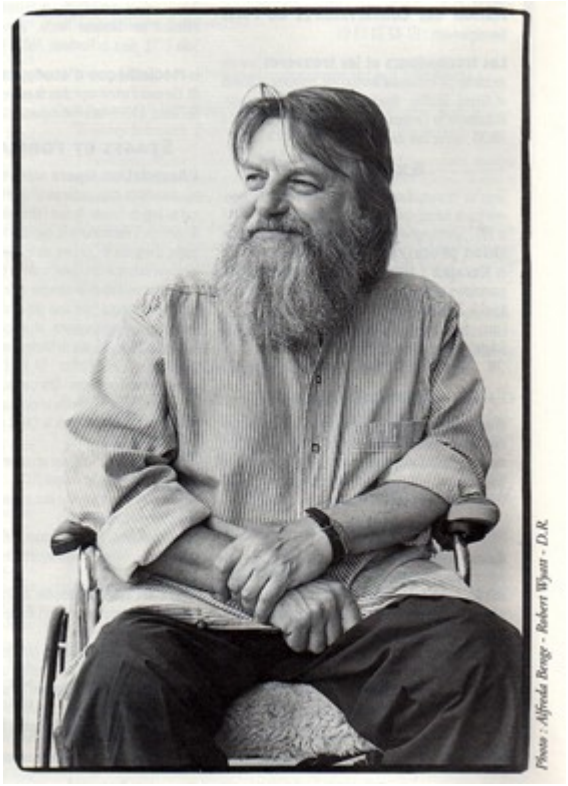


ROBERT WYATT, L'HOMME A L'OREILLE CASSÉE

Une voix inoubliable, fragile,
une voix filée de l'intérieur,
étrange et bleue,
*comme celles de **Billie Holiday**,*
***Chet Baker** ou **Janis Joplin**.*
Une musique inattendue
et surprenante,
toujours neuve
à force de poésie
et de simplicité.
Une musique minimale
et évidente, belle,
étrange et intime,
qui semble familière
dès la première écoute,
et paraît n'avoir été inventée
que pour tendre
entre les auditeurs
les fils invisibles du rêve

Depuis plus de trente-cinq ans, de ses débuts au sein du **Daevid Allen Trio** et des **Wilde Flowers**, puis de **Soft Machine** et **Matching Mole**, jusqu'à sa carrière en solo, Robert Wyatt a su trouver grâce à sa musique, une place et une résonance très particulière au sein de la mouvance rock. Puisant ses racines aussi bien dans le jazz que le rock ou la musique contemporaine, ses mélodies ont aussi hérité l'esprit innocent des comptines sans queue ni tête de l'enfance ou encore des *limericks* chers au *nonsense* anglais. Loin du tapage médiatique, en dehors des modes illusoires et éphémères du show-business, la carrière de Robert Wyatt apparaît presque miraculeuse au sein d'un *establishment* rock de plus en plus imbu de son image et de ses dollars.

L'Ecole de Canterbury



En Angleterre, dans le nord-est du Kent, sommeille Canterbury, ville médiévale tranquille, célèbre pour sa cathédrale et lieu de naissance au XVIème siècle de Christopher Marlowe, célèbre auteur dramatique contemporain de Shakespeare. C'est également à Canterbury qu'au XIVème siècle Chaucer écrivit ses non moins célèbres Contes de Canterbury. Dans ce cadre historique va naître à l'aube des années soixante un courant musical majeur du rock des années soixante et soixante-dix, que certains critiques en mal d'inspiration dénommeront L'Ecole de Canterbury. Comme toutes les étiquettes, celle-ci est trop réductrice pour rendre compte avec fidélité d'une scène locale qui se caractérise plus par la diversité des courants qui la traversent que par une quelconque discipline collective et scolaire. La notion d'école est à prendre ici comme un *sticker* avant la lettre, bien pratique pour rassembler des groupes aussi particuliers que **Soft Machine**, **Caravan**, **Hatfield and the North** ou des musiciens aux styles aussi différents et singuliers que Kevin Ayers, Hugh Hopper, Richard Sinclair, ou Daevid Allen.
La plupart de ces musiciens seront d'abord des camarades de lycée avant même de démarrer une quelconque carrière musicale. Ensuite, par le biais de rencontres diverses, de participations et d'échanges, l'arbre généalogique du *Canterbury Sound* étendra ses ramifications dans de multiples directions musicales, jusqu'à des groupes comme **Gong**, **National Health** ou **The Work**. Les idées forces communes de toutes ces formations et musiciens sont, à partir du refus d'un intégrisme rock, le goût des aventures musicales, aux frontières du jazz et des musiques nouvelles (rock psychédélique, free rock, free jazz, musique minimaliste), ainsi qu'un réel désir d'entraîner la *rock music* vers des territoires inexplorés à ce jour, et donc de contribuer à créer une musique réellement *progressive*.

Une introduction au Canterbury Sound

Depuis l'avènement du CD au début des années 80, les éditeurs phonographiques, qui avaient pendant longtemps envisagé la *pop music* comme un produit commercial intéressant mais éphémère, ont progressivement modifié leur attitude. Rééditions d'albums vinyls dans leur habillage d'origine, augmentés des différentes prises de studio *(alternate tracks),* ou même redécouvertes de bandes totalement inédites. C'est le cas du label anglais *Voiceprint* qui a édité ou réédité de nombreux enregistrements de groupes phares de la scène anglaise, comme Soft Machine ou Gong. Avec la série *Canterburied Sounds, Voiceprint* offre en quatre CD un panorama original et méconnu de l'Ecole de Canterbury. La plupart des bandes gravées sont en effet inédites, issues le plus souvent des archives personnelles des musiciens. Le volume trois de cette anthologie est dédié à deux *mums* de l'ombre, Billie Hopper, mère de Brian et Hugh Hopper, et Honor Wyatt, mère de Robert Wyatt, sans l'amour, la compréhension et la complicité desquelles, rien n'aurait été possible : ni les rencontres, les hébergements improvisés ou même les répétitions. Il permet notamment de retrouver Robert Wyatt dans plusieurs improvisations ou bandes de répétitions en compagnie de **Mike Ratledge**, Brian et Hugh Hopper. Bien que la qualité sonore ne soit pas toujours excellente, ces enregistrements, pour la plupart très imprécisément datés des années 1963 et 1964, permettent d'entendre un Wyatt batteur à l'aube des aventures à venir, celles des Wilde Flowers et de Soft Machine. Son jeu est encore très nerveux, chargé d'énergie brute. Il remplit l'espace en suivant pas à pas les déclinaisons pianistiques torturées du cérébral Mike Ratledge, à des années-lumières du minimalisme et de l'économie de moyens des albums solo à venir.

Sous le vent de la beat génération

A Londres au printemps 63, **Hugh Hopper** et **Robert Ellidge**, rassemblés derrière le bouillant **Daevid Allen**, futur leader de **Gong**, forment un trio mêlant jazz et poésie. Daevid Allen, qui a déjà pas mal bourlingué en Europe et ailleurs, connaît bien **William Burroughs** et **Brion Gysin**, deux poètes fameux du mouvement *beat* américain. Il joue de la guitare électrique, souvent désaccordée, chante et lit des poèmes, Hugh Hopper est à la guitare basse, et Robert Ellidge, - qui n'a pas encore adopté comme nom de scène le nom de jeune fille de sa mère, Honor Wyatt -, est à la batterie. Même si l'existence du trio fût de courte durée, il permit néanmoins aux membres de la formation d'être confrontés à l'expérience de la scène, de rencontrer d'autres musiciens au cours d'innombrables *bœufs*, et surtout de goûter à la liberté de l'improvisation totale. Un enregistrement public garde la trace de ces premières aventures expérimentales. Les compositions sont de Daevid Allen, sauf *Little Rootie Tootie* de **Thelonious Monk**, sur lequel on rencontre au piano pour la première fois **Mike Ratledge**, futur clavier de Soft Machine. L'ambiance générale des morceaux navigue entre jazz façon Cecil Taylor ou Bill Evans, et poésie issue de la *beat génération*. Accueil mitigé, public dérouté, à la fin de l'été 63, Allen dissout le groupe et part à Paris, tandis que Robert Wyatt, Hugh Hopper et Mike Ratledge retournent à Canterbury.



Le début du Canterbury Sound

« Les années 60 ne signifient rien pour moi, vu que je les ai passées saoul la plupart du temps ». Robert Wyatt 1964 : après un été passé à Majorque en compagnie de Daevid Allen et Kevin Ayers, riche de rencontres diverses et de nouvelles aventures musicales, Robert Wyatt regagne Canterbury. Il y retrouve les frères Hopper qui viennent de fonder, en compagnie du jeune guitariste **Richard Sinclair**, un nouveau groupe au sein duquel Kevin Ayers va assurer la partie vocale et l'accompagnement au tambourin. Surnommé les **Wild Flowers** par Hugh Hopper, le nom de cette nouvelle formation se transformera rapidement en **Wilde Flowers**, sous l'influence de Kevin Ayers dont Oscar Wilde est le poète préféré. A force de répétitions, le groupe se constitue rapidement un répertoire, alternant reprises et compositions originales. La musique et les textes sont le plus souvent écrits par Hugh ou Brian Hopper, excepté *She's Gone* de Kevin Ayers et deux reprises, *Almost 'Grown* de **Chuck Berry** et *Parchman Farm* de **Booker White**. Brian Hopper signe notamment l'efficace *Slow Talkin' Talk*, sur lequel Robert Wyatt joue de la batterie et des percussions, mais qu'il réenregistrera brillamment en octobre 1968 cette fois-ci comme chanteur, accompagné par Jimi Hendrix à la basse. Robert Wyatt, quant à lui, signe les paroles et la musique d'*He's Bad For You*, influencé par John Coltrane et Elvin Jones, qu'il chante également en compagnie du nouveau chanteur du groupe, **Graham Flight**, arrivé en mars en remplacement de Kevin Ayers. Il écrit également les paroles de plusieurs titres dont *Impotence* et *Dont Try To Change Me*, dont il co-signe les paroles avec Hugh Hopper et Graham Flight. Après le départ de Graham Flight en septembre 1965, il devient l'unique chanteur du groupe. Sa voix est déjà étonnante, même si sur certains titres, dont le très "stonien" *Those Words They Say*, elle est encore peu originale et quelquefois nasillarde. Deux titres donnent déjà un aperçu prometteur des merveilles vocales à venir, le simple et magnifique *Impotence*, dont la compilation parue chez *Voiceprint* nous offre deux versions différentes, et le mélancolique *Memories* (Hopper), qui évoque tout à la fois **Erik Satie** et **Chet Baker**. Sur scène, le groupe alterne les reprises les plus diverses, rock'n'roll inspiré (Chuck Berry, Rolling Stones, Beatles), folk (Dylan), bien que la dominante soit incontestablement soul (Otis Redding, Sam & Dave, James Brown, Wilson Pickett). C'est de cette tentative de croisement entre des genres avant eux cloisonnés que les Wilde Flowers tirent leur statut incontesté de premier

groupe mythique d'un courant progressif que certains critiques dénommeront plus tard l'Ecole de Canterbury. Plus simplement, ils doivent également ce titre au fait que de nombreux musiciens qui en firent partie essaimèrent ensuite dans d'autres groupes, comme **Richard Sinclair** (Caravan), ou Kevin Ayers et Robert Wyatt (Soft Machine).

One, two, third, fourth

« Nourririez-vous votre fille à la Machine Molle ? » (premier slogan publicitaire de Soft Machine)

Mais Robert Wyatt n'est pas satisfait de l'orientation musicale du groupe. Il est à la recherche de nouveaux sons, de nouvelles directions, moins exclusivement liés aux guitares omniprésentes dans la *pop music à* cette époque. En août 1966, il retrouve Mike Ratledge à l'orgue, formé entre-temps à la musique classique et contemporaine, et avec Kevin Ayers à la basse et au chant, Daevid Allen et **Larry Nolan** aux guitares, fonde Soft Machine, nom donné en hommage au livre clé de **William Burroughs** *La Machine molle.* Le guitariste Larry Nolan quitte rapidement le groupe après quelques concerts. Le nouveau quatuor gagne très vite une place à part dans la scène psychédélique anglaise, à côté de groupes comme **Arthur Brown**, **Pink Floyd** ou le **Jimi Hendrix Experience**. Ils enregistrent quelques *démos* avec le producteur **Georgio Gomelsky**, puis sous la houlette de Kim Fowley un premier single (jamais réédité à ce jour), avec deux chansons écrites par Kevin Ayers *Love Makes Sweet Music* et *Feelin Realin Squeelin,* qui passe complètement inaperçu. Mais c'est par les concerts (Roundhouse, UEO,...) que Soft Machine va réussir à créer la surprise et à enflammer un public de plus en plus important. En France, ils deviennent la nouvelle coqueluche à la mode en intervenant dans deux spectacles, *Ubu cocu* et surtout *Le Désir attrapé par la queue* de **Picasso**. Daevid Allen bloqué à la frontière pour des problèmes de visa, ne peut retourner en Angleterre, et le groupe se transforme en trio, remplaçant provisoirement Allen par le jeune guitariste **Andy Summers**, futur membre de Police. Ils partent ensuite aux Etats-Unis pour une tournée en première partie de **Jimi Hendrix**, avec qui Wyatt enregistrera un *single* dans un petit studio californien. Il retravaillera cette chanson quelques années plus tard pour le morceau *Soup Song* sur *Rock Bottom.* En avril 1968, à la fin de la tournée, le groupe enregistre son premier album à New York.
Juste après l'enregistrement, Kevin Ayers quitte le groupe, ne se retrouvant plus dans ce nouveau son au fort parfum de jazz et d'improvisation. Le roadie Hugh Hopper est engagé à la basse et le groupe enregistre en février et mars 1969 son deuxième album, suivi en mai 1970 de *Third* et en novembre 1970 de *Fourth,* dernier album de Soft machine sur lequel jouera Robert Wyatt.



Héritiers du jazz dont les différents avatars ont fortement imprégné leur univers sonore, les aventuriers de la Machine Molle refusent néanmoins de se limiter à une seule perspective musicale. Ils brassent dans leurs rythmes et leurs mélodies les influences les plus diverses. Du psychédélisme, ils ont laissé de côté les fioritures inutiles et plaquées comme les gimmicks orientaux ou autres chinoiseries, et n'en ont retenu que l'essentiel, soit le goût de l'exploration et la quête d'un monde réellement inouï ; du rock, ils ont conservé la rythmique nerveuse, l'impatience, la rage et le sens de la démesure ; l'esprit du jazz quant à lui, est présent en filigrane derrière toutes leurs compositions, d'où l'idée d'improvisation n'est jamais absente. Ils poussent enfin leurs incursions jusqu'aux musiques nouvelles, aux

confins des figures répétitives d'un **Terry Riley**. Il suffît pour s'en convaincre d'écouter les boucles hypnotiques du début et de la fin d'*Out-Bloody-Rageous* sur le somptueux *Third*, qui reste sans aucun doute un de leurs meilleurs albums. Au sein du groupe, Robert Wyatt apportera peu de compositions, celles-ci restant l'apanage quasi exclusif du tandem Ratledge-Hopper. Néanmoins, son influence sur l'esprit général des deux premiers albums, plus délirants que les suivants, est évidente. Sur les deux premiers albums, il signe seul le parfait *Save Yourself* et les deux parties de *Pataphysical Introduction*, collabore avec Kevin Ayers et Mike Ratledge à l'écriture de quelques autres titres, tandis qu'il conçoit les arrangements de plusieurs morceaux écrits et composés par Hugh Hopper. Sa voix est de plus en plus remarquable et originale, à la fois fragile et puissante, en particulier sur un des titres phares du groupe *Hope For Happiness*, à redécouvrir d'urgence !

Sur *Third*, il compose et chante *Moon In June*, admirable voyage musical dans lequel on peut déjà repérer tous les éléments à venir sur ses propres albums : une mélodie simple, calibrée au format chanson, qui se décale par instants de son cadre formel, le transcende insidieusement et réussit à créer petit à petit une magie singulière.
Avec *Fourth*, il retourne à ses baguettes de batteur et Soft Machine s'éloigne définitivement de l'esprit de ses deux premiers enregistrements, qui célébraient à leur façon délirante le mariage de dada et de la pataphysique. A la suite de cet album, il part fonder **Matching Mole**, et le groupe, malgré quelques disques intéressants, ne retrouvera pas la folie magnifique de ses débuts. Le trio Ratledge-Hopper-Dean, débarrassé d'une de ses composantes majeures, élaborera désormais une musique plus "sérieuse" et se rapprochera de l'univers incertain et mouvant du jazz-rock.



De l'avis même de Robert Wyatt, le groupe donnait vraiment le meilleur de lui-même lors de ses nombreuses apparitions publiques. Les musiciens retravaillaient souvent les morceaux après les enregistrements, continuant à progresser et à expérimenter de nouvelles voies. Sur scène, les chansons s'enchaînent sans arrêt dans un flot musical ininterrompu, ne laissant aucune chance aux spectateurs d'exprimer leur enthousiasme ou leur colère. La presse rock de l'époque décrit souvent un Wyatt déchaîné derrière sa batterie, torse nu, s'enflammant dans un grand déluge de cheveux et de baguettes, offrant un contraste saisissant avec la retenue et le sérieux de ses trois autres comparses. Heureusement pour nous, plusieurs live gardent la trace de quelques-uns des sets les plus intéressants du groupe. Trois d'entre eux, *Spaced* (1969), *Virtually* (1971) et *Noisette* (1970) ont été édités par le label américain *Cuneiform*, spécialisé dans le free rock et le rock progressif. Noisette, édité en février 2000, est issu de la même performance que le fantastique *Facelift*, titre d'ouverture de *Third*, enregistré au Fairfield Hall de Croydon le 4 janvier 1970 et au Mother's Club de Birmingham le 11 janvier de la même année. Trois autres live, *At the Paradiso* (1969), *Live at the Proms* (1970), *BBC Radio 1 live in concert* (1971), publiés respectivement chez *Voiceprint*, *Reckless* et *Windsong*, permettent d'achever le portrait scénique d'un des groupes les plus authentiquement novateurs qu'ait jamais produit la scène rock.





Le petit disque rouge

Clin d'oeil ironique à la Machine Molle, Matching Mole, le nom du nouveau groupe du batteur-chanteur est à lui seul une véritable déclaration d'humour dadaïste, une manière ironique de prendre du recul avec la formation précédente. Wyatt s'entoure de deux jeunes musiciens, **Bill McCormick** à la basse et **Phil Miller** à la guitare. A l'orgue et au piano, il retrouve brièvement **David Sinclair,** autre figure de la scène canterburienne, qui jouait auparavant dans **Caravan**. Il sera ensuite remplacé par **Dave McRae** au piano électrique. Les deux albums de Matching Mole (La Taupe assortie) intègrent une partie de la liberté et de l'ouverture musicale qui étaient la marque de fabrique du premier Soft Machine. Dans le premier, très attendu à l'époque par tous ceux pour qui le Soft, c'était Wyatt plus que Ratledge ou Hopper, la musique est traversée d'influences diverses au gré des plages qui s'enchaînent dans un flot ininterrompu. On repère ici ou là quelques passages répétitifs façon Riley ou même des instrumentaux proches de l'esprit des premiers disques de Weather Report, comme *Part Of The Dance*. L'album, bien qu'inégal, recèle néanmoins quelques perles incontournables comme *O Caroline* qui introduit l'enregistrement et les deux **Instant Pussy** et *Instant Kitten* où l'on retrouve toute la fougue et la magie de *Save Yourself*. Sur quelques titres, Wyatt abandonne provisoirement la batterie pour le piano (*Signed Curtain*), ou même le mellotron (*Dedicated To Hugh, But You Weren't Listening*). Avec le second album, *Little Red Record*, produit par **Robert Fripp** de **Roxy Music**, la recherche et l'expérimentation s'affirment au profit d'une musique beaucoup plus cohérente. Bien que des influences soient toujours perceptibles, - boucles à la Riley de l'intro de *Starting In The Middle Of The Day We Can Drink Our Politics Away*, ambiances jazz-rock de certaines compositions, passages free à la **Ornette Coleman** -, elles sont parfaitement intégrées. A noter la présence de **Brian Eno** au synthétiseur V.C.S.3 sur l'étrange et superbe *Gloria Gloom*. Bien que Robert Wyatt n'ait signé aucune des compositions, le climat général de l'album, conçu comme un véritable disque-concept, reflète parfaitement ses préoccupations, son sens de l'humour, du titre à la pochette, clin d'oeil au *Petit livre rouge* du Président Mao et aux images de propagande communiste.

L'oreille cassée

« *Robert Wyatt, chanteur pop au chômage (actuellement à la batterie avec Soft Machine)* ! » (Note de pochette)

Bref retour en arrière. Wyatt fait toujours partie de Soft Machine mais déçu par l'accueil très critique réservé par Mike Ratledge et Hugh Hopper à *Moon In June* sur le troisième album du groupe, il décide d'enregistrer un album solo. En août 1970, quelques mois seulement après l'enregistrement du mythique *Third*, il entre en studio pour y graver les neuf morceaux de l'extraordinaire *The End Of An Ear*. Tout le monde, ses comparses du Soft compris, s'attend à ce qu'il compose des chansons de la même veine que *Moon In June*. Et Wyatt surgit exactement là où personne ne l'attend. Ses compositions, d'une forme très éclatée, ne ressemblent à rien de connu. Elles échappent complètement à l'univers conventionnel de la pop music et du rock, cherchant de nouvelles directions parallèles au free jazz (Coltrane et Ayler ne sont pas loin), à la musique contemporaine et aux musiques expérimentales. L'un des morceaux les plus réussis est la reprise en deux parties du *Las Vegas Tango* de Gil Evans. On y sent vibrer dans une totale liberté un absolu bonheur d'improviser. La musique est perméable à toutes les influences. Elle fait son lit d'un torrent d'idées musicales assimilées avec une aisance confondante, à la recherche d'un idiome inconnu. Wyatt s'y essaie au piano pour la première fois et prouve avec succès qu'il est déjà bien plus que le simple batteur d'un groupe déjà légendaire.



Dans la mer des sons

Décembre 1972. Après avoir dissout Matching Mole dont il n'arrivait plus à assumer pleinement la fonction de leader, Wyatt participe comme choriste à l'enregistrement de *Bananamour* de Kevin Ayers. Puis, en février 73, il commence à envisager sérieusement la constitution d'un nouveau groupe, sous la forme d'un quartet composé de Gary Windo au sax ténor, Dave MacRae au piano, Ron Mathewson à la basse et lui-même à la batterie et au chant. En avril la formation évolue et le guitariste Francis Monkman, du groupe Curved Air ainsi que le bassiste Bill MacCormick, préfigurent la résurrection de Matching Mole. Mais le 1er juin de la même année, au cours d'une fête organisée à l'occasion de l'anniversaire croisé de Gilli Smyth et de Lady June, Robert Wyatt tombe par la fenêtre de l'appartement et se brise la colonne vertébrale. Le diagnostic est sans appel. Il a perdu l'usage de ses jambes et sa carrière de batteur est donc définitivement close. Après un séjour de plusieurs mois à l'hôpital, juste interrompu par sa participation comme chanteur sur un titre de l'album de *Hatfield and the North*, il retrouve ses amis et sa famille.

En février et mars 1974, il rentre de nouveau en studio et enregistre *Rock Bottom*, son deuxième album solo, le plus célébré à ce jour par la critique internationale. Il recevra notamment en France le Prix de l'Académie Charles Gros et est toujours considéré aujourd'hui comme un des "classiques" du rock, au même titre que par exemple *Pet Sounds* des **Beach Boys**, *Blonde On Blonde* de **Bob Dylan** ou *The Pipers At The Gate Of Dawn* du **Pink Floyd**. Produit par **Nick Mason**, batteur de Pink Floyd et ami de longue date, ce disque fait partie de la catégorie très rare des galettes que l'on peut écouter et réécouter sans jamais en épuiser toutes les subtilités. Une telle originalité et une telle perfection se rencontrent rarement. Pas un seul morceau de cette musique merveilleuse ne vient affaiblir cette impression. Dès les premières mesures étranges de *Sea Song* jusqu'à la déclamation pleine d'humour d'Ivor Cutler et au rire final de *Little Red Riding Hood Hit The Road*, la musique est superbe, magique, toujours simple et envoûtante. Pas de prétention affichée, de savoir faire racoleur, mais un dépouillement lumineux qui va à l'essentiel. Une économie de moyens mise au service de l'émotion la plus pure. Plus question ici de parler de rock, de jazz ou de musique contemporaine. On est au-delà des genres et des étiquettes, dans le territoire du rêve et de la folie. Sa voix, cassée, brisée, n'a jamais été aussi unique, entre murmure, plainte et chuchotement. Elle sert à merveille la mélodie lente et circulaire de *Sea Song* où ses vocalises s'envolent en écho avant de retomber doucement dans le silence. Plus grave et recueillie sur *Alifib*, elle devient grinçante et ironique, parlée et hachée sur *Alifie*, chanson en miroir de la précédente où les mêmes mots semblent prendre tout à coup un sens différent et inquiétant. Les arrangements et l'orchestration des morceaux, confiés à des musiciens s'intégrant admirablement à l'univers de Wyatt, achèvent de faire de cet album l'un des plus beaux du musicien.

Le 26 juillet, jour de la sortie du vinyl, Robert Wyatt et Alfreda Benge, qui vivaient ensemble depuis plusieurs années déjà, se marient. C'est elle qui est évoquée dans *Alifib/Alifie*. C'est elle aussi qui va illustrer de délicieuses peintures naïves et tendres la plupart des pochettes des albums, de *Rock Bottom* à *Ep's*.

Ruth, Richard et Robert

Les 15 et 22 mars 1975, il enregistre son troisième 30cm pour *Virgin*. La face A se nomme Ruth, la face B s'appelle Richard, et le tout s'intitule *Ruth Is Stranger Than Richard*. Une fois de plus, Wyatt surprend et seuls sont déçus ceux qui s'attendaient à ce qu'il enregistre à nouveau une copie conforme de *Rock Bottom*. Dès le premier titre, *Soup Song*, et son swing jazzy appuyé par le sax ténor de **Gary Windo** et le baryton de **Nisar Ahmas Khan**, on comprend que sa musique a évolué. Il est vrai qu'entre-temps, il a beaucoup écouté le jazz sud-africain du **Brotherhood of Breath** de **Chris McGregor** dont fait justement partie le trompettiste Mongezi Feza, qui a écrit et interprète le cadencé et chaloupé *Sonia* (titre à nouveau produit par Nick Mason). On retrouve également ces références au jazz sur *Song For Che*, un morceau écrit au départ par le bassiste **Charlie Haden** pour son **Liberation Orchestra**, dont cette version très sobre souligne l'aspect processionnel et funèbre. Sur la face Richard, les étonnants duos entre les accords subtils du piano de **Fred Frith** et la voix haut perchée du chanteur font merveille dans les variations successives de *Muddy Mouse*, devenu dans sa troisième et dernière apparition (la plus longue) *Muddy Mouth*. Mais les deux compositions les plus ambitieuses, par leurs complexités harmoniques et leurs subtilités rythmiques sont *Team Spirit* et *Black Notes And I White Note*. Sur la première, à partir d'une montée rythmique assurée par la basse de Bill MacCormick et la batterie de Laurie Allan, bientôt rejoints par les deux saxos ténors, sa voix installe une mélodie ondulante. Elle monte et retombe avant que la basse ne reprenne régulièrement son rythme squelettique de quatre notes. Puis les cuivres arrivent de nouveau au premier plan, dans une série de stridences jubilatoires. La structure du morceau se stabilise pendant plusieurs minutes avant de s'effilocher petit à petit et de disparaître dans le silence. Sur la seconde pièce, inspirée par un passage d'une composition de **Jacques Offenbach**, un mouvement lent et répétitif se construit peu à peu, portés par tous les instruments, avant d'éclater dans une myriade de sons épars d'où surnage seulement les sons aigus et électriques d'un piano-jouet.

Robert le Rouge

Au cours des années suivantes, il collabore à plusieurs albums, notamment ceux de **Michael Mantler**, Brian Eno, **Henry Cow** ou Nick Mason. Sa vie se passe de plus en plus en dehors de la musique et sa carrière personnelle entre dans une phase de sommeil. Il lit, traque les radios du monde en ondes courtes, va au cinéma, écoute beaucoup de musique (surtout du reggae), s'intéresse à ce qui se passe autour de lui. En conformité avec ses nouvelles convictions politiques, il adhère en 1979 au Parti communiste anglais. Alors qu'il semble avoir abandonné l'idée d'enregistrer de nouveau, Geoff Travis, le patron du label *Rough Trade*, lui propose de graver une série de *singles*. En 1980, quatre 45 tours verront le jour, rassemblés ensuite sur la compilation *Nothing Can't Stop Us* (1982) avec deux autres titres enregistrés l'année suivante, *Born Again Cretin* et le traditionnel *Red flag*.

La plupart des morceaux sont des reprises et cet exercice difficile entre tous lui permet de prouver une fois de plus l'immensité de son talent. L'original *At Last I Am Free* de **Chic** est totalement métamorphosé en une mélodie belle et mélancolique dont Wyatt a le secret. Il chante pour la première fois en espagnol sur *Caimanera*, version originale du standard latino *Guatanamera* et reprend en multitrack *Stalin Wasn't Stalling*, une chanson de propagande de la dernière guerre. Mais c'est surtout avec le poignant *Strange Fruit*, créé par Billie Holiday, qu'il démontre sa capacité à s'approprier un autre univers musical que le sien. Cette chanson poignante qui évoque le lynchage des Noirs par les activistes racistes du Ku Klux Klan devient un instant d'intense recueillement. Un moment où tout se tait et où seuls des mots parlent dans la nuit de souffrance et de mort, portés par une voix fragile et brisée. Sur les deux derniers titres, *Trade Union*, du groupe bengali **Dishari** et *Stalingrad* du poète communiste **Peter Blackman**, Wyatt est absent. Poursuivant sa logique d'engagement politique, il a souhaité s'effacer devant deux artistes militants de la cause anti-raciste et anti-fasciste.

Le vieux chapeau rouge

En août 1981, il enregistre seul la musique originale de *The Animals Film*, un documentaire produit et réalisé par Victor Schonfeld pour lutter contre l'exploitation des animaux.



En novembre 84 et jusqu'à l'été 85, il entame l'enregistrement des morceaux à paraître dans son nouvel album *Old Rottenhat*, qui sortira en novembre de la même année. Auparavant, au printemps 84, il avait gravé les quatre autres titres de *Work In Progress*. L'intégralité d'*Old Rottenhat* et de *Work In Progress*, augmentée des deux faces B de *Shipbuilding*, ressortira en CD chez *Rough Trade* en 1993 sous le titre *Mid-eighties*. Tous les titres figurant sur cette compilation perpétuent avec brio l'alchimie wyattienne : arriver à exprimer l'essentiel avec les moyens dont on dispose, même et surtout si ceux-ci sont limités. En d'autres termes, un minimalisme revendiqué parce ce qu'authentiquement vécu, assumé, pratiqué dans l'exercice même de la composition. Dans ce sens, *Old Rottenhat* est une totale réussite. Les mélodies n'ont jamais été aussi épurées, la rythmique si claire et précise, et sa voix si présente. Il suffit pour s'en convaincre d'écouter n'importe quel titre de l'album, de la limpidité fluide *d'Alliance* à la mélodie aérienne de *Vandalusia*. Les morceaux tirés de *Work In Progress* sont tous très réussis également. La reprise de *Biko* dépasse de très loin l'original écrit et chanté par Peter Gabriel, tandis que *Yolanda* demeure une de ses chansons les plus séduisantes.

Dondestan

Six ans après la sortie de son album précédent, il enregistre *Dondestan*. Pour la première fois, une partie des textes n'émanent pas de Wyatt lui-même, et ne sont pas non plus des reprises. Cinq de ces nouvelles compositions ont été écrites à partir de poèmes d'Alfreda Benge. Ceux-ci sont l'exact reflet des peintures illustrant les pochettes. Ils traduisent une passion du détail et un sens aigu de l'observation des choses de la vie quotidienne. A partir de ces écrits, Wyatt a reconstruit son univers musical familier avec encore plus de rigueur et de simplicité qu'à l'habitude. L'extraordinaire climat spectral de *Sight Of The Wind* est tout entier construit sur le juste mixage de quelques éléments sonores minimaux, bandes passées à l'envers, chuchotements, deux notes étirées répétées inlassablement. Ils créent un paysage lunaire que la voix de Robert vient effleurer comme une aile d'oiseau. D'autres titres retrouvent l'esprit et le rythme des comptines, légères et gaies, bien que les textes soient infiniment plus sombres. Ainsi *Dondestan* aborde la question des réfugiés palestiniens et kurdes comparés à des déportés qui n'ont rien à construire, ni place ni pays où vivre. Et *Catholic Architecture*, sans doute l'une des chansons les plus calmes et apaisées du disque, peut aussi être entendue comme un hymne à l'humanisme et à la tolérance. La deuxième édition du CD, *Dondestan Revisited* comporte une partie multimédia qui permet, outre l'écoute des chansons, de voir et d'entendre une interview du musicien parlant des conditions de création de sa musique.

Vocalises pour une courte pause

Durant l'été 92, Wyatt enregistre chez lui sur un quatre pistes cinq nouveaux morceaux édités la même année par *Voiceprint* sous le titre *A Short Break*. Elles sont présentées par Robert lui-même comme « cinq sketches abstraits », sortes de cartes postales offertes ici et maintenant sans recours aux artifices du studio. Généralement mal accueilli par la critique, ce court moment de détente entre deux tâches quotidiennes mérite pourtant toute notre attention. Il nous donne à entendre une musique encore plus intimiste qu'à l'ordinaire, reflet musical de quelques instants de flânerie passés au Portugal. En toute liberté, il nous livre une musique brute, où sont pourtant présents tous les éléments du langage wyattien : piano

squelettique, martèlement de la percussion et voix mourante.

Shleep

Au moment où sort *Shleep*, Wyatt n'a plus enregistré de véritable album depuis six ans. En compagnie de vieux compagnons de route comme **Evan Parker** ou Brian Eno, il reprend la route du studio, celui de **Phil Manzanera**, et enregistre durant l'hiver 96 et le printemps 97 onze nouvelles chansons. Si ce nouvel album s'inscrit dans une continuité évidente avec les précédents, sa structure générale est moins dépouillée qu'à l'habitude. La présence sur chaque titre de nombreux musiciens **(Annie Whitehead**, **Paul Weller**, **Philip Catherine**) ajoute plus de nervosité et de rythme à ses mélodies. Toujours déstructurées, oscillant entre pop et jazz, celles-ci naviguent en permanence entre sagesse et folie, déliquescence et apaisement, sagesse et humour. Une fois de plus, il y démontre toute l'étendue de son génie à transcender les chansons les plus simples. Il suffit pour le comprendre d'écouter la comptine affolée de *The Duchess* où sa voix passe soudain de l'aigu au nasillard, à la manière de celle de **Ringo Starr** dans *Yellow Submarine*. L'album recèle aussi de purs joyaux comme la superbe ballade *Maryan*, accompagnée par le violon de **Chikako Sato**. Outre des morceaux qui perpétuent des ambiances proches de celle de *Rock Bottom*, aériennes et crépusculaires, la musique se fait quelquefois plus rock : écoutez *Blues In Bob Minor*, son tempo nerveux et son scat-rap endiablé. Sur la pochette, Robert dort allongé sur le dos d'un oiseau qui ressemble à une colombe, celle de la paix retrouvée peut-être. En tout cas, *Shleep* est un bien bel album, et Wyatt, qui avoue avoir une passion pour le sommeil, a bien fait de se réveiller pendant quelques mois pour nous offrir toutes ces merveilles.

Ep's

Cerise sur le gâteau, ce généreux coffret de cinq CD, illustré des peintures colorées d'Alfie, offre sa cargaison de raretés et d'inédits à tous les aficionados du musicien. Certains titres avaient déjà fait l'objet d'une réédition dans la compilation *Goin Back A Bit : A Little History Of Robert Wyatt*, aujourd'hui épuisée. Le premier disque *Bits* contient quatre chansons enregistrées en 74 pour *Virgin*, dont une version inédite de la reprise du *I'm A Believer* des **Monkees**. *Pièces* nous transporte dans la décennie suivante et rassemble des titres sortis en 45 tours chez *Rough Trade* plus deux titres intégrés dans des enregistrements collectifs. On y entend le merveilleux slow *Shipbuilding*, écrit par **Elvis Costello** en pleine guerre des Malouines, du jazz avec une version lumineuse du *Round' Midnight* de **Thelonious Monk**, le slow lunaire *Memories Of You* signé **Eubie Blake**. A écouter aussi le très étonnant *Pigs...(In There)*, où le texte parlé dénonçant les conditions d'élevage et d'abattage des cochons, se transforme peu à peu en chanson. Le troisième disque contient l'intégralité de *Work In Progress*. Claviers, percussion, voix et la magie peut commencer sur *Yolanda*, de **Pablo Milanes**, *Te recuerdo Amanda*, de **Victor Jara** et *Biko* de **Peter Gabriel**. *Animals* reprend *The Animals Film*, une curiosité militante où l'on n'entend pas la voix du chanteur. Enfin, sur le dernier, quatre remixes extraits de *Shleep*, dernier album de Robert Wyatt paru à ce jour. Une anthologie remarquable à compléter par l'écoute de *Flotsam Jetsam* (peut-être épuisée), compilation qui offre un parcours du musicien au travers de ses différents groupes.

Remerciements particuliers à Nathalie Sicard (Médiathèque musicale de Paris), Malika Dupont (Bibliothèque Picpus), Philippe Renaud (Impro-Jazz), Eric Poiraudeau (Clémusic), Isa Evrard (Orkhêstra), Yazid Manou (Rykodisc), ainsi qu'en Angleterre à Simon McLaren (Voiceprint), Duncan Kerr (Reckless Records), et à Backs Distribution).

G.N.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

(Pour des problèmes de place, les références d'articles de périodiques n'ont pu être intégrées à cette bibliographie. Pour les personnes intéressées, s'adresser à la rédaction du journal qui transmettra).

Généralités

- **Dister, Alain** : *Le Rock anglais*. - Albin Michel/Rock & Folk, 1973. Bibliogr. Discogr. 190 p.
- **Renaud, Philippe** : *Simply not cricket* : catalogue du jazz britannique : 1964-1994 ; trad. en anglais par Chris Atton. - ImproJazz (14, Allée des Myosotis. 41000 Blois), 1995. Index. Liste des abrév. - 300 p. 250F.

Monographies (français)

- **King, Michael** : *Faux mouvements* ; Balandret, Yves, trad. - Camion Blanc, 1998. - Discogr. 239 p. 120 F. Outre son format réduit par rapport à l'édition originale anglaise, cette traduction française d'un livre essentiel à tous les amoureux de Wyatt souffre malheureusement d'approximations hasardeuses qui en rendent quelquefois la lecture malaisée. Indispensable cependant à tous les non anglicistes.

Monographies (anglais)

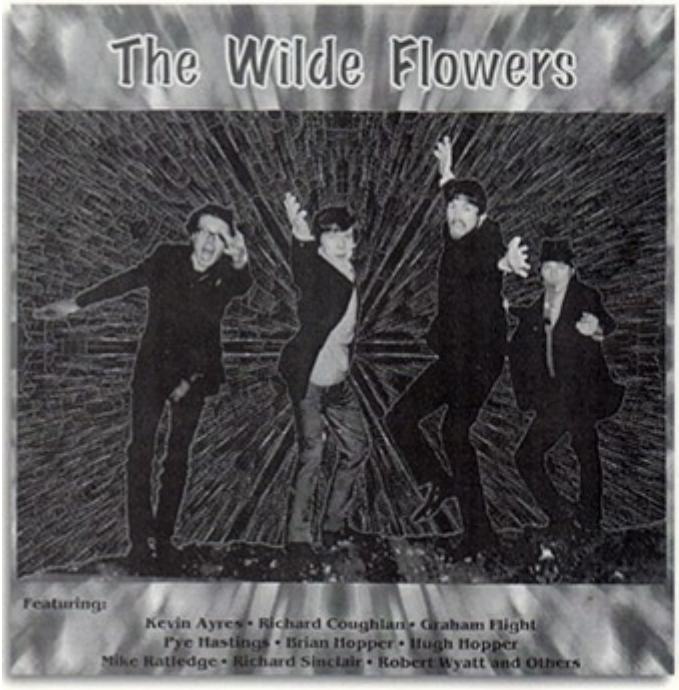
- **King, Michael** : *Wrong Movements : A Robert Wyatt History*. - SAF, 1994. - Discogr. Le livre d'un fan pour les fans. La carrière de Robert Wyatt est retracée à la manière d'un puzzle géant, année après année, session après session, concert après concert, illustrée par une très riche documentation (affiches d'époque, tickets de concerts, photos inédites, fac-similés d'articles). Indispensable.
- **Marchetti, Jean-Noël** : *Robert Wyatt : MW* ; Jean-Noël Marchetti, ill. - Aencrages, 1997.
- **Marchetti, Jean-Noël** : *Robert Wyatt : M2W* ; Jean-Noël Marchetti, ill. - Aencrages, 1998. - 72 p. : ill. + 1CD. 140 F. 15 chansons pour le premier livre, 16 chansons pour le second, illustrées et mises en page par l'artiste Jean-Noël Marchetti. Une réussite totale, tant par la qualité de la présentation des textes, offerts ici en version bilingue, que par la sobriété de l'édition elle-même. Sur le CD accompagnant *M2W*, enregistré en juillet 1997, Robert Wyatt lit deux textes : *The British Road* et *Blues In Bob Minor*.

Fanzine (anglais)

- *Facelift* (Phil Howitt, 23 Nutclough Hebdenbridge HX78HA (Email : facelift@gpo.sonnet.co.uk.). Un magazine entièrement consacré à la scène de Canterbury. Existe depuis plusieurs années, a connu une interruption mais semble aujourd'hui repartir du bon pied. Nombreux articles consacrés à Hugh Hopper, Caravan, Daevid Allen, ... et bien sûr *R.W.*
- *Old Rottenhat Journal : A News-Info Source Of The International Robert Wyatt Contingent* (c/o Terry Valderas, 2021 S.E. Taylor Street, Portland, Oregon 97214, USA). Le fanzine indispensable à tous les fans. Donne de nombreuses informations sur l'actualité du musicien : nouveautés, rééditions, inédits, interviews de *R.W.*, critiques, discographie ...

DISCOGRAPHIE SÉLECTIVE

Cette discographie chronologique sélective recense tous les albums disponibles en CD, à l'exclusion des compilations regroupant des titres déjà édités en albums. Les collaborations de Robert Wyatt sur les enregistrements d'autres musiciens sont trop nombreuses pour être citées ici. Pour les personnes intéressées, s'adresser à la rédaction du journal qui transmettra. Lorsque le nom du distributeur n'est pas mentionné, il s'agit d'enregistrements parus sur des labels anglais ou américains non distribués en France à la date de parution de cette discographie. Celle-ci reprend, d'une manière abrégée mais actualisée, la discographie de Manfred Bress intégrée dans Wrong Movements *de Michael King. Dans toutes les notices, le nom de Robert Wyatt est mentionné par ses initiales écrites en italiques : R.W.*



Anthologie

- *Canterburied Sounds : volume 3* ; *R.W.*, batt., voc. ; Jimi Hendrix, guit. ; Mike Ratledge, p ; Biran Hopper, guit. ; Hugh Hopper, guit. b. ; Pete Lawson, voc. ; Caravan ; Zobe. - Enr. 1962-1963, 1968. Voiceprint CD VP203CD
- **Daevid Allen Trio :** *Live New Departures* ; Daevid Allen, guit., voc. , poésie ; Hugh Hopper, guit. b. ; Robert Ellidge (*R.W.*), batt. ; Mike Ratledge, p ; Mike Horowitz, voc. - Enr. 1963. Voiceprint CD VP122CD
- **The Wilde Flowers :** *The Wilde Flowers* ; Kevin Ayers, voc. ; Brian Hopper, guit., sax. ; Hugh Hopper, guit. b. ; *R.W.*, batt., voc. ; Mike Ratledge, org., p ; Richard Sinclair, guit., voc. ; Richard Coughlan, batt. ; Graham Flight, voc. ; Pye Hastings, guit., voc. - Enr. 1965-1969. Voiceprint (Clémusic) CD VP123CD
- **The Soft Machine**
  - *Jet propelled* ; Kevin Ayers, guit. ; Mike Ratledge, org. ; Daevid Allen, guit. ; *R.W.*, batt., voc. - Enr. 1967. Spalax CD CD14816 (Regroupe des enregistrements publiés auparavant sur deux compilations de divers artistes chez BYG, réédités ensuite de nombreuses fois, le plus souvent sous le titre *Jet-Propelled Photograph* ou *In The Beginning*).
  - *Volumes One and Two* ; Michael Ratledge, org. ; *R.W.*, batt., voc. ; Kevin Ayers, guit. ; Hugh Hopper, guit. - Enr. 1968. Big Beat CD CDWIKD 920.

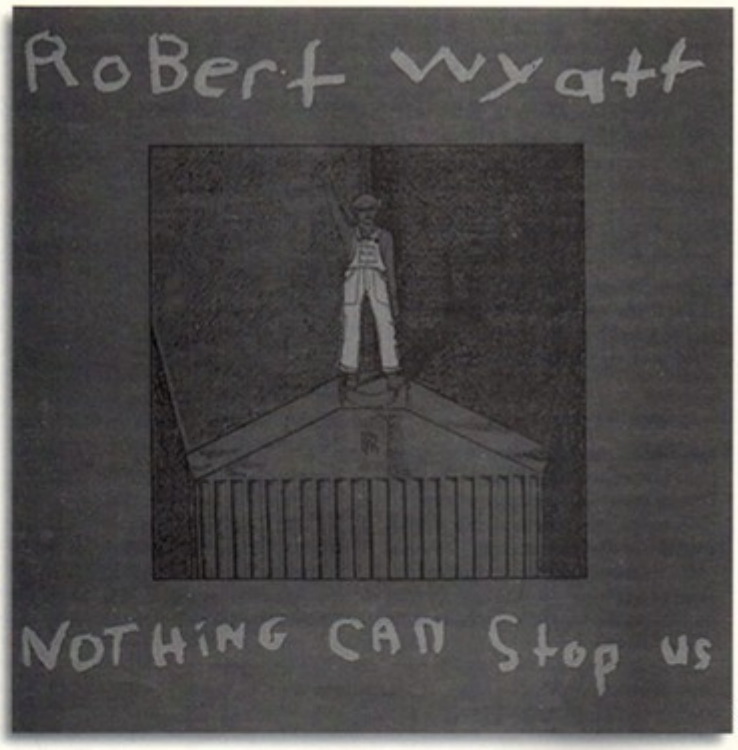
- *Live At The Paradiso 1969* ; Hugh Hopper, guit. ; Mike Ratledge, org., p ; *R.W.*, batt. ; Elton Dean, as. - Enr. live 1969. Voiceprint (dis. Clémusic) CD VP193CD
- *Spaced* ; Mike Ratledge, org., p ; Hugh Hopper, guit. b. ; Brian Hopper, sax.. ; *R.W.*, batt. Enr. live au Roundhouse 1969. Cuneiform (dis. Orkhêstra) CD Rune 90
- *Third* ; Mike Ratledge, org., p ; Hugh Hopper, guit. ; *R.W.*, batt., voc. ; Elton Dean, as, saxello ; Rab Spall, vl. ; Lyn Dobson, fl., ss ; Nick Evans, tb. ; Jimmy Hastings, fl., clar. - Enr. live 4 janvier 1970. Columbia (dis. Sony) CD 4714072
- *Noisette* ; Mike Ratledge, org., p ; Hugh Hopper, guit. ; *R.W.*, batt., voc. ; Elton Dean, as, saxello ; Lyn Dobson, fl., ss. - Enr. live 4 janvier 1970. Cunéiform (dis. Orkhêstra) CD
- *Live at the Proms* ; Hugh Hopper, guit. ; Mike Ratledge, org., p ; Elton Dean, as ; *R.W.*, batt. - Enr. live par la BBC au Royal Albert Hall le 13 août 1970. Reckless Records (import) CD RECK 5
- *Fourth* ; Hugh Hopper, guit. ; Mike Ratledge, org., p ; *R.W.*, batt. ; Elton Dean, as, saxello ; Mark Charig, cornet ; Nick Evans, tb. ; Jimmy Hastings, fl., clar. ; Alan Skidmore, st. - Enr. 1971. Columbia (dis. Sony) CD COL 473003-2
- *Virtually* ; Elton Dean, as, saxello, élect. P ; Mike Ratledge, électr. P ; Hugh Hopper, guit. b. ; *R.W.*, batt., voc. - Enr. live Gondel Filmkunsttheater, Bremen le 23 mars 1971. Cuneiform (dis. Orkhêstra) CD Rune 100
- *The Peel Sessions* ; Hugh Hopper, guit. ; Mike Ratledge, org., p ; *R.W.*, batt., voc. ; Elton Dean, as. - Enr. 1969, 1970, 1971. Strange Fruit Records 2CD SFRCD 201
- *BBC Radio 1 Live In Concert* ; Elton Dean, s ; Mike Ratledge, org. ; Hugh Hopper, guit. b. ; R.W., batt. ; Ronnie Scott, ts ; Marc Charig, cornet ; Paul Nieman, trb. ; Ray Babbington, dble b. ; Neville Whitehead, guit. b. ; Phil Howard, batt. - Enr. live au Paris Theatre London le 11 mars 1971. Windsong CD WINCD 031

Matching Mole

- *Matching Mole* ; Phil Miller, guit. ; Dave Sinclair, p, org. ; Bill MacCormick, b ; *R.W.*, p, mellotron, voc., batt. ; Dave MacRae, p électr. - Enr. décembre 1971, janvier 1972. Columbia (dis. Sony) CD COL 471 489-2
- *Matching Mole's Little Red Record* ; Phil Miller, guit. ; Bill MacCormick, b ; *R.W.*, batt., voc. ; Dave MacRae, p électr., org., p, synth. ; Brian Eno, VCS3 ; Der Mütter Chorus (David Gale, Julie Christie, Alfreda Benge). - Enr. juillet 1972. Columbia (dis. Sony) CD COL 471 488-2
- *BBC Radio 1 Live In Concert* ; *R.W.*, batt., voc. ; Dave McRae, clav. ; Phil Miller, guit. ; Bill McCormick, bg. - Enr. 27 juillet 1972. Windsong CD WINCD063

Robert Wyatt

- *The End Of An Ear.* - Enr. août 1970. Columbia (dis. Sony) CD COL 473005-2
- *Rock Bottom* ; *R.W.*, voc. Gary Windo, sax. ; Mike Oldfield, guit. ; Fred Frith, vla ; Mongezi Feza, tp. ; Richard Sinclair, guit. b. ; Hugh Hopper, guit. b. ; Laurie Allan, batt. ; Ivor Cutler, voc. ; Nick Mason, prod. ; Alfreda Benge, voc., ill. - Enr. février-mars 1974. Hannibal (dis. Harmonia Mundi) CD HNCD 1426



- *The Peel Sessions* ; *R.W.*, voc., p, perc. - Enr. septembre 1974. Strange Fruit CD SFPS CD 037
- *Ruth Is Stranger Than Richard* ; *R.W.*, voc., clav., perc. ; Nisar Ahmad, ss, ts, bs ; Gary Windo, ts, as, bcl ; Brian Eno ; Fred Frith, p ; Bill MacCormick, guit. b ; John Greaves, guit. b ; Laurie Allan, batt. ; Alfreda Benge, ill. ; Nick Mason, prod. - Enr. mars 1975. Hannibal (dis. Harmonia Mundi) CD HNCD 1427
- *The Animals Film* : b.o.f. de Victor Schoenfeld ; *R.W.*, voc., org., p, perc. ; Julie Christie, British Humane Society, prod. - Enr. août 1981. Rough Trade (dis. Arcade) CD R3172
- *Nothing Can't Stop Us* ; *R.W.*, p, voc., guit., clav. ; Bill MacCormick, guit. ; Harry Beckett, tp. ; Mogotsi Mothle, cb. ; Frank Roberts, clav. ; Esmail Shek, tabla ; Kadir Durvesh, shehnaï ; Peter Blackmann, réc. ; Alfreda Benge, ill. - Enr. janvier 1980-juillet 1982. (Réédition en CD d'une compilation parue en 1982, qui regroupait quelques inédits plus des titres édités à l'origine en 45 tours : *Arauco, Caimanera* (Rough Trade 100112) ; *Stalin Wasn't Stalling, Stalingrad* (Rough Trade 100113) ; *At Last I'm Free, Strange Fruit* (Rough Trade 100114). Hannibal (dis. Harmonia Mundi) CD 72438 394032 5
- *Old Rottenhat* ; *R.W.*, voc., clav., perc. - Enr. été 1985. Hannibal (dis. Harmonia Mundi) CD HNCD 1434)
- *Dondestan (Revisited)* ; *R.W.*, voc., org., p, batt, perc. ; Alfreda Benge, ill. - Enr. février 1991. Hannibal (dis. Harmonia Mundi) CD Plus HNCD 1436
- *A Short Break* ; *R.W.*, voc., org. - Enr. été 1992. Voiceprint CD VP108CD
- *Mid-Eighties* ; *R.W.*, voc., clav., perc. ; Hugh Hopper, guit. b ; Dave MacRae, clav. - Enr. 1982-1986. Rough Trade (dis. Arcade) CD 31093
- *Going Back A Bit : A Little History Of Robert Wyatt.* - Enr. 1969-1991. Virgin 2CD CDVDM 9031
- *Flotsam Jetsam* ; *R.W.*, voc., p, batt., org. ; Jimi Hendrix, guit. ; Gary Windo, ts, fl. ; Nick Evans, tb. ; Steve Florence, guit. ; Ray Babbington, cb., ... - Enr. 1968-1989. Rough Trade (dis. Arcade) CD 8399142
- *Shleep* ; *R.W.*, voc., clav., bguit., perc., tp. ; Brian Eno, synth., voc. ; Jamie Johnson, guit. ; Evan Parker, ss ; Paul Weller, guit., voc. ; Gary Azukx, djembe ; Phil Manzanera, guit. ; Chucho Merzan, bguit. ; Alfreda Benge, voc., ill. - Enr. 1996-1997. Hannibal /Rykodisc (dis. Harmonia Mundi) CD HNCD 1418
- *Eps* : Bits. Pieces. Work In Progress. Animals. Remixes ; *R.W.*, voc., clav., batt. ; Enr. 1974-1998. Hannibal/Rykodisc (dis. Harmonia Mundi) SCD HNCD 1440

Hommage

The Different you : Robert Wyatt e noi ; *R.W*, Ulan Bator, Marlene Kuntz, Here, CSI, Franco Battiato,... ; Consorzio Produttori Indipendenti. - Enr. 1999. Mercury CD 300 496-2

FILMOGRAPHIE

◗ **Di Loreto, Francesco - Bevilacqua, Carlo :** *Robert Wyatt : Little Red Robin Hood* ; avec la participation de Steve Beresford, Elvis Costello, Carla Bley, Lol Coxhill, Brian Eno, Hugh Hopper, Phil Manzanera, Paul Weller, Hugh Hopper, Nick Mason, Andy Summers, Chris Cutler. - 1999. RéR Recommended (dis. Orkhêstra) VHS 65 mn. vonst RWVI

Internet : http ://www.strongcomet.com/wyatt/ Un site entièrement consacré à R.W. On y trouve sa discographie, les paroles de nombreuses chansons, ainsi que des liens vers d'autres sites en partie dédiés au musicien : Calyx : the Canterbury web site, Age Projex, Musart, ... plus certains labels comme Voiceprint ou Rykodisc.

Previous article

Next article

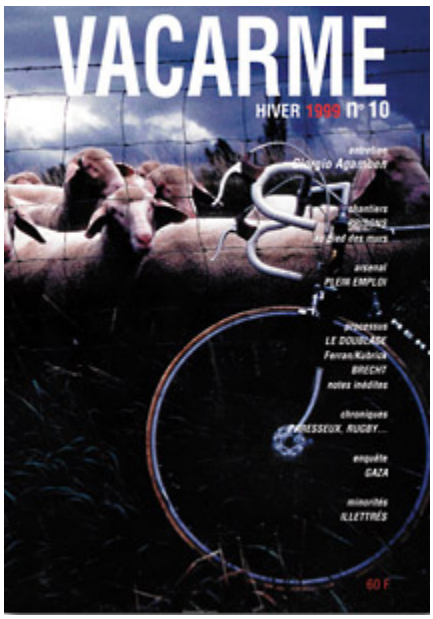
Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Le plus grand chanteur à roulettes du monde - Vacarme - Hiver 2000



LE PLUS GRAND CHANTEUR A ROULETTES DU MONDE

Mathieu Potte-Bonneville

Le plus grand chanteur à roulettes du monde se nomme Robert Wyatt. Il est anglais, a cinquante-cinq ans, une barbe un peu plus longue que celle de feu Kubrick, mais un *cottage* moins spacieux. Sa musique est profonde et subtile, inattendue, mélodies folk très simples brusquement emportées vers la dissonance, escalades d'accords déplaçant de proche en proche la tonalité initiale. Éléments de base désuets (piano, guitare, saxophone). Sans doute la seule rencontre du rock et du jazz qui ne s'abîme pas dans la neutralisation réciproque, dans l'impasse tiède du jazz-rock.

La femme de Robert Wyatt se prénomme Alfie. Les notes de pochette rappellent, avec beaucoup de douceur, qu'elle co-écrit les textes de presque toutes les chansons. Je me demande comment ils font, et qui trouve les noms étranges de ces albums, *Ruth is stranger than Richard*, *Dondestan*, *Animal film soundtracks*. Le titre de *Rock bottom*, toutefois, m'est avis que c'est lui qui l'a trouvé : en 1973, sa chute depuis une fenêtre l'a laissé sur le cul, paraplégique. De là, les roulettes.

(Un peu plus tard, à une époque où sa musique avait brièvement émergé à la surface des radios et des *charts*, l'émission télévisée *Top of the pops* refusa de le laisser chanter pour cause de fauteuil roulant. Il lui fallut des semaines pour obtenir gain de cause — ensuite de quoi sa musique replongea, avec un jet de vapeur, tout au fond de l'océan).

Robert Wyatt est communiste. Du Parti Communiste britannique, il dit : « C'est lui qui m'a quitté, pas moi. Il s'est juste dissous dans l'air, comme ça, tranquillement, depuis dix ans. Moi, je n'ai toujours pas trouvé de meilleure analyse de la façon dont le monde contemporain est organisé que l'analyse marxiste. »

À ce stade du récit, il faudrait dire que la voix de Wyatt s'envole, extirpant de ce corps mutilé et de cet engagement fantôme des notes aériennes, d'une pureté inouïe. La vérité

est qu'elle ne s'envole pas du tout. S'y appliquerait plutôt le constat souriant qui ouvre l'une des chansons : « *Giving free wills, but whithin certain limitations*. » Robert Wyatt chante comme un homme assis, dont la poitrine est comprimée par un diaphragme perpétuellement bloqué en position haute, et dont le souffle est très limité. Sa voix est dos au mur — littéralement, une voix de tête. Comme si, disons, Joseph Deller ou quelque autre haute-contre avait inhalé du ciment. Son *falsetto*, que ne soutient aucune réverbération, est un homme sans ombre. D'un point de vue strictement musical, c'est en tous points bouleversant.

Robert Wyatt a sorti, voici deux ans (chez Rykodisc), un album intitulé *Shleep*, et qui a bien marché. *Shleep* est un mot-valise, compression intraduisible de « sommeil » et « moutons ». La première chanson de l'album, *Heaps of sheeps* (disons, « des tas de moutons ») raconte ceci : je ne peux pas dormir, et je décide de compter les moutons. Ils sautent la barrière, de droite à gauche, un par un. Se retrouvent de l'autre côté. Mais pour aller où ? Nulle part. Ils n'ont nulle part où aller, ne veulent ni ne peuvent quitter la scène, rien n'est prévu à cet effet — et il en vient toujours, un par un s'entassant dans l'étroite clôture qui sépare la barrière du bord de mon sommeil. Plein de moutons, qui sautent et s'entassent sur la gauche, en foule moutonnante. Je ne peux plus dormir.

Ceci pour dire : la prochaine fois que l'on arguera, devant vous, de la fin des clivages et de l'inanité qu'il y aurait aujourd'hui à distinguer la droite de la gauche, rappelez-vous. Est à gauche, celui qui ne peut pas dormir parce qu'il se demande, la barrière passée, ce que deviennent les moutons.

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Soup Songs : la musique de Robert Wyatt sans croûtons - Traverses - N° 5 - décembre 1999

Soup Songs : la musique de Robert WYATT sans croûtons



De tous les pays d'Europe, c'est paraît-il en France que Shleep, le dernier album de Robert WYATT s'est le mieux vendu. Le label Hannibal/Rykodisc ayant de surcroît procédé à la réédition de ses principales œuvres antérieures (cf. TRAVERSES n° 2 et 3), l'homme à la barbe blanche qui a Fait les beaux jours de la Machine Molle s'est offert les honneurs d'une actualité qui risque fort de se prolonger. En effet, sa musique a été honorée sur scène il y a peu par une formation nommée SOUP SONGS, dirigée parla tromboniste Annie WHITEHEAD personnalité immanquable d'un certain jazz contemporain anglais.

Outre deux concerts donnés à Newark (près de la résidence de WYATT) et à Londres, SOUP SONGS s'est produit en exclusivité française à Nancy au mois d'octobre dernier, dans le cadre du Festival Nancy Jazz Pulsations, qui, mine de rien, assurait déjà sa 23e édition. C'est avec Robert WYATT "himself" que Annie WHITEHEAD a conçu son projet d'hommage, et elle a fait appel à plusieurs musiciens qui ont eu l'occasion de travailler avec lui ; par exemple Phil MANZANERA, l'ancien guitariste de QUIET SUN, 801 et ROXY MUSIC. TRAVERSES a voulu en savoir plus et a demandé à Annie WHITEHEAD et à Phil MANZANERA d'exposer les tenants et les aboutissants de ce tribut à l'inimitable Robert.

Entretien avec Annie WHITEHEAD et Phil MANZANERA

N'est-ce pas un peu singulier que de monter un groupe pour jouer la musique de Robert WYATT alors qu'il n'y est pas présent ?

Annie WHITEHEAD : Robert nous manque c'est certain ! Sa voix est tellement spéciale... Mais sa musique n'a jamais été jouée sur scène. Robert est quelqu'un qui travaille en studio, il ne joue pas sur scène, il n'en a pas la volonté et cela l'effraie. Aussi, dès le début, il nous a fallu songer à monter notre projet sans penser une seule seconde à y faire chanter Robert. Nous avons donc monté une formation avec des gens que Robert apprécie, et qui ont, pour certains, déjà joué avec lui avant. Toutefois, la musique de Robert étant d'abord une musique de studio, pour la jouer " live ", nous avons dû la transformer. Des décisions ont été prises concernant ce qu'il fallait garder des enregistrements studio et ce qu'il fallait changer.

Avez-vous élaboré ce projet avec lui ?

AW : Oui, j'ai eu de nombreuses discussions avec lui ; pendant une semaine, nous n'avons cessé de parler de ses morceaux. Tout le temps. Robert est sûr de ce qu'il veut. En tout cas, avec moi, il sait ce qu'il veut me faire jouer. Quand je suis venue jouer sur deux morceaux de *Shleep*, je suis restée tout un week-end et on a discuté, écouté de la musique... Bref, pour le projet, il a été convenu que nous ne jouerions que des morceaux de ses albums solo et, de préférence, ses propres compositions, non des reprises. Pas question donc de jouer *I'm a Believer* ou *At Last I'm Free*, qui sont des chansons écrites par d'autres. Cependant, nous avons décidé de jouer Song for Che et Sonia, de Mongezi FEZA, parce qu'il n'est plus de ce monde et que Robert l'aimait beaucoup. Nous avons donc voulu que son esprit soit représenté, de même que celui de Gary VVINDO, qui a également disparu. Aussi, dans SOUP SONGS, je joue également certains de ses solos.

Voilà, nous avons donc passé une semaine à discuter de ce qu'il fallait faire et ne pas faire, des choses qu'il fallait modifier et des choses qu'il ne voulait pas modifier, et nous avons répété pendant huit jours. Les deux derniers jours, Robert est venu nous voir et nous avons rediscuté de certaines choses à mettre au point.



Annie WHITEHEAD

Phil MANZANERA : Je me dois de dire que Ian MAIDMAN est l'une des rares personnes en Angleterre à pouvoir chanter les chansons de Robert WYATT, ce qui n'est pas une tâche facile. Il a la bonne formation, la sensibilité musicale adéquate et ça sonne vraiment naturel avec lui. Vous savez, ça fait des années que je connais la musique et les chansons de Robert, et je ne trouve rien d'étrange à ce que lan chante ses chansons. C'est si important d'avoir les bonnes personnes pour faire ce qui doit être fait.

J'ai cru comprendre qu'à l'origine deux personnes devaient assurer le chant : Ian et Julie TIPPETTS, qui a jadis publié un disque (Sunset GIow) qu'elle a dédié à Robert WYATT...

AW : Oui. nous voulions avoir Julie pour chanter vraiment certaines ballades, et d'autres petites choses. La façon que Julie a de reprendre les chansons de Robert est très différente de celle dont ce dernier les aurait jouées C'est une improvisatrice et, par conséquent, elle les interprète comme elle aurait souhaité les jouer, à sa manière. Elle a fait ses propres versions des chansons de Robert. Avec Ian, on reste dans le même esprit que celui de Robert, tant sa voix est naturelle. Dès que nous avons commencé à parler du projet, tout le monde s'est demandé : " Mais qui va chanter ? " Et j'ai dit : " Je connais un type... " Ian avait fait un album, je l'ai apporté à Robert et lui ai demandé : " Qu'en penses-tu ? " Et nous avons donc décidé qu'il y aurait deux approches. Ian chanterait dans cet esprit, et Julie nous porterait dans une autre direction.

Pour le concert de Nancy, seul Ian est présent. Cela signifie-t-il qu'il chantera les chansons qui lui ont été allouées, plus celles de Julie TIPPETTS ?

AW : De toutes les chansons que Julie chante normalement, nous n'en avons gardé que deux. Il faut savoir que, pour le premier concert que nous avons donné, nous avions trois heures de musique ! A Nancy, nous ne pouvons jouer qu'une heure et demie ; aussi, nous ne pouvons faire que les chansons avec Ian. Mais nous jouerons par exemple *Sea Song*. Au départ, Julie et Ian voulaient tous les deux la chanter, et nous avons dû trancher. On a dit : " OK ; celle-là, c'est pour Julie ! ", tout en sachant qu'à Nancy Ian pourrait se permettre de la chanter.

Avez-vous songé à une formule en duo ?

AW : Julie chante sur un ton très différent de celui de Ian...

Nancy, c'est votre deuxième date ?

AW : Exactement. Notre première fut à Newark, le 10 octobre, et nous donnerons un autre concert au Festival du Royal Albert Hall le 16 novembre. Et c'est vraiment tout ! Pour la suite, nous devons parler à Robert. Je crois qu'il veut faire des enregistrements avec Ian au chant, mais qu'il veut aussi trouver le moyen de faire chanter Julie, Ian et lui-même ensemble ! Nous devons savoir où nous allons. Robert ne sera pas au concert de Nancy, mais on pourrait très bien envisager sa présence plus tard. Notre projet a besoin de s'étoffer avec lui ; sinon, ça deviendra un " Robert WYATT Tribute Band " et, comme il le dit lui-même, il n'est pas encore mort ! (rires)



Ian MAIDMAN

Sur scène, vous êtes nombreux à lui rendre un hommage...

AW : Nous sommes neuf musiciens. C'est vraiment une célébration ! Mais il n'y a pas toujours neuf musiciens pour chaque morceau ; parfois, il n'y en a que cinq. Tous les gens que j'ai invités à participer à l'événement ont immédiatement dit " Oui ! ", sans aucune hésitation. Cela montre le sentiment que ces gens portent à Robert ; ils l'aiment. Même Phil (MANZANERA), qui est quelqu'un d'extrêmement occupé, ne m'a pas répondu " J'y réfléchirai... ", il m'a dit " Oui " spontanément. C'est vraiment un travail fait par plaisir par tout le monde !

Concernant les chansons que vous avez reprises, avez-vous réécrit certains passages ?

AW : J'ai fait quelques arrangements, mais il y a aussi certaines choses qui restent semblables aux versions originales. De plus, tout le monde avait ses propres idées. Durant les trois premiers jours de la répétition, nous avons travaillé avec la section rythmique afin de déterminer quels plans rythmiques étaient possibles, un peu comme si on faisait un CD. Parce que, vous voyez, notre batteur apprécie énormément le jeu rythmique de Robert, mais il n'était pas question pour lui de refaire la même chose. En répétition, Robert lui a dit après l'avoir écouté : " C'est exactement comme ça que j'aurais joué si j'avais eu une bass drum ! " Donc, chacun a usé de sa propre sensibilité.

Cela veut-il dire que tout a été écrit au millimètre près ?

AW : Non, nous avons des parties très écrites, et d'autres très ouvertes, propices à l'improvisation.

Phil MANZANERA. vous êtes connu pour avoir fait partie de ROXY MUSIC, groupe plutôt orienté " glam rock " ; c'est une surprise de vous retrouver impliqué dans un projet-hommage à une grande figure de la scène dite canterburyenne.

PM : En fait, je connais Robert depuis l'âge de 15 ans. J'étais son ami et j'ai suivi sa carrière. Il m'a beaucoup influencé. Avant ROXY MUSIC, j'avais un groupe qui s'appelait

QUIET SUN, dans lequel jouait le bassiste Bill McCORMICK, qui plus tard a rejoint le groupe de Robert, MATCHING MOLE. En 1975, quand j'ai fait mon premier album solo (Diamond Head), Robert est venu chanter sur le premier morceau. De plus, je l'ai présenté à Brian ENO, avec qui il a travaillé.



Phil MANZANERA

Ainsi, notre relation a perduré pendant toutes ces années et, quand il a voulu enregistrer son album *Shleep*, nous avons pu passer beaucoup plus de temps ensemble. Ça faisait quelques années qu'il n'était pas retourné dans un studio ; aussi, je lui ai proposé de venir travailler dans le mien. En fait, ça faisait des années que je lui avais fait la proposition, mais il n'avait pas saisi l'occasion jusqu'à ce qu'il se rende compte que, finalement, il s'y sentait à l'aise. Il a même dormi dans le studio ! Nous avons passé beaucoup de temps à parler, avec lui comme avec sa femme, Alfie. Nous avons bu du thé, du vin, et parlé de choses et d'autres et puis nous avons aussi fait de la musique (NDLR : Tant qu'à faire…) C'est ça, notre mode de vie ! Évidemment, son parcours musical est différent du mien, qui a oscillé entre ROXY MUSIC et la musique latino-américaine.

En somme, vous avez deux visages ?

PM : Trois ! J'ai un côté anglais, je suis né à Londres mais j'ai passé mon enfance à Cuba, au Venezuela, et mes racines sont dans la musique sudaméricaine. J'ai joué avec des groupes sudaméricains et j'ai produit des groupes argentins, colombiens, mexicains, espagnols… L'an dernier, j'ai produit un célèbre chanteur espagnol, Enrique BUNBURY, no 1 dans les hits là-bas.

Cet attrait pour la musique sudaméricaine vous fait un point commun de plus avec Robert WYATT.

PM : Robert a toujours eu des affinités avec l'Espagne et avec Cuba. Il a fait des reprises de chansons comme Yolanda de Pablo MILANEZ, ou Hasta Siempre, qui parle de Che GUEVARA. Ces chansons, je les ai jouées avec un groupe cubain… Donc, c'est vrai que je fais des choses très différentes. J'ai joué sur le dernier album de Brian FERRY, par exemple. Mais maintenant, je ne veux plus avoir affaire à un producteur d'une maison de disques qui te dicte ce que tu dois faire, qui te contrôle et qui ne te laisse aucune liberté artistique. J'ai donc monté mon propre label, Expression Records, et je vends mes disques sur mon site Web. J'essaie d'encourager Robert à en faire autant !

SOUP SONGS fera-t-il un CD ?

AW : C'est à l'étude. Robert veut en enregistrer un. Nous avons enregistré notre premier

concert et la plupart des morceaux seront mixés dans le studio de Phil. A écouter les bandes, je pense qu'il y a de très bonnes choses à garder.

Je ne sais pas si vous êtes au courant, mais il y a déjà un album " tribute " à WYATT qui est sorti en Italie…

PM : Ah oui, c'est vrai ! Mais celui-là, il n'est pas officiel, ni cautionné par Robert. Seul celui d'Annie l'est !

AW : Robert aurait vraiment aimé venir en France pour le concert, mais il lui est très difficile de voyager.

PM : La France est un endroit très spécial pour Robert. Déjà, à ses débuts, SOFT MACHINE était plus accepté en France qu'en Angleterre. En France, Robert a toujours été bien apprécié. Il aurait franchement adoré venir…



Didier MALHERBE

Le concert du Festival Nancy Jazz Pulsations (20.10.99)

Présenté en exclusivité française, le groupe SOUP SONGS donnait à Nancy le deuxième concert de son existence (sur trois prévus !). Le Festival Nancy Jazz Pulsations n'avait pas lésiné sur la promotion médiatique de son " événement ", et quelques brochures et journaux locaux avaient même été jusqu'à murmurer bien haut et bien fort qu" il " honorerait la soirée de sa présence ou qu" il " apparaîtrait sur scène au bon moment… Intox tellement prévisible qu'il en devenait de bon aloi. De toute façon, le festival NJP s'était assuré de pouvoir faire le plein dans son chapiteau du Parc de la pépinière puisqu'il avait également programmé ce soir-là à la même affiche deux autres titans des 70's dont le culte est resté très vivace : MAGMA et GONG. Le Kommandoh vandérien a ouvert les hostilités en jouant rien moins que sa trilogie Theusz Hamtaahk, dont le deuxième mouvement, Wurdah Itah, n'avait je crois jamais été interprété en version live intégrale jusqu'à cette année. Mais à part ça, rien de neuf dans le répertoire magmaïen, au contraire de GONG qui, en dernière partie de soirée, a offert au public un avant-goût de son prochain album (à paraître au printemps 2000) avec quelques pièces très prometteuses, à défaut d'être maîtrisées.

Entre les deux, SOUP SONGS, formation composée de neuf musiciens et dirigée par Annie WHITEHEAD. Très active dans le milieu jazz contemporain, la tromboniste s'était en priorité entourée de musiciens qui lui sont familiers, notamment ceux avec lesquels elle a formé le groupe RUDE : son partenaire le chanteur et guitariste Ian MAIDMAN (plus connu comme bassiste et qui a joué avec PENGUIN CAFE ORCHESTRA, David SYLVIAN, George CLINTON, Boy GEORGE – cherchez l'erreur…) ; mais aussi le batteur Liam GENOCKEY et le trompettiste Harry BECKETT. Étaient également présents le guitariste Phil MANZANERA, évidemment, et le saxophoniste George KHAN – alias Nisar Ahmed KHAN –, tous deux ayant participé à Ruth is Stranger than Richard, l'album de WYATT sur lequel figure le

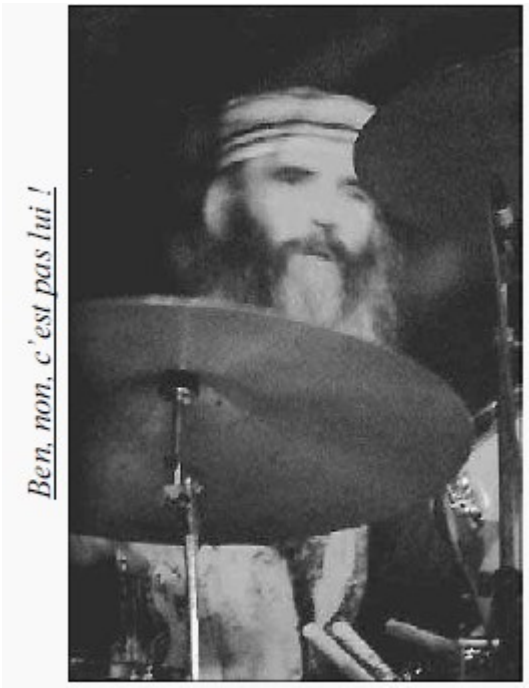
morceau Soup Song (bon sang, mais c'est bien sûr !), ce qui donne une idée de la nature de l'hommage qui devait être rendu au Grand Robert… Enfin, il n'est pas inutile de préciser que parmi les cuivres s'était glissé notre Didier MALHERBE national, toujours aussi brillant ! Hélas, si la formule du " mini-big-band " adoptée se prêtait parfaitement à des morceaux comme Sonia, Little Red Riding Hood Hit the Road, Team Spirit et bien entendu Soup Song, elle s'avérait un peu trop chargée pour des pièces plus diaphanes ou flottantes, telles Sea Song ou Alife. Cette dernière avait du reste subi une adaptation plutôt tapageuse, voire destroy, qui en a cloué plus d'un sur place !

Pour beaucoup, l'univers de Robert WYATT, ce sont des lignes mélodiques dessinées au fusain, raturées ou gommées par endroits pour en laisser respirer les troubles éthyliques ou les dérives cotonneuses, des claviers chavirant sur des houles rythmiques langoureuses, des percussions chloroformées toujours en passe de trébucher sur la moindre abîme émotionnelle, une voix grisée par la tentation du vide aux bords effrités d'une falaise existentielle… Difficile d'exprimer une telle fragilité au sein d'un orchestre doué d'une certaine épaisseur sonore. Et quand bien même les neuf musiciens n'étaient pas constamment présents sur chaque morceau joué, la tendance était tout de même au formatage " gros son ", avec une batterie proéminente. Free Will & Testament a ainsi pâti d'un rythme binaire alourdissant et Left on Man a été recarburé au " latino super " un rien appuyé ! Loin de moi l'idée de critiquer le jeu de Liam GENOCKEY, qui a versé dans suffisamment de genres - le rock, le jazz, le folk (STEELEYE SPAN) - pour pouvoir assurer une frappe intelligente adaptée au contexte qui nous occupe, mais l'usage de balais à la place de baguettes eut parfois été plus approprié, de même que l'abandon temporaire de la batterie au profit de percussions plus lestes et tamisées.



George KHAN

" Et le chant ? Et le chant ? " me clamez-vous ? Evidemment pas à la hauteur de son modèle, et assurément trop tendance " variété ", en dépit de quelques intonations réminiscentes de Robert par endroits. Il était tout à l'honneur de Ian MAIDMAN de ne pas avoir cherché à imiter celui à qui il était censé rendre hommage, mais plus d'implication émotionnelle n'aurait certainement pas nui à l'ouvrage. De fait, l'absence de la chanteuse Julie TIPPETTS nous a été d'autant plus pénible, bien que, peut-être, ses prouesses vocales auraient dangereusement creusé le fossé entre les deux interprètes ! Mais sans doute le trouble qui a envahi certains spectateurs a-t-il été d'abord de nature visuelle. Quand on sait que le batteur faisait, physiquement, penser à un hybride entre WYATT et MOONDOG et que Ian MAIDMAN a cru bon d'arborer un déguisement de " Petit Robin des bois rouge " en complet décalage avec le look plus strict des souffleurs et celui, complet-veston coincé, de Phil MANZANERA (au demeurant excellent dans ses recherches sonores de guitare), on se demande s'il ne fallait pas prendre toute l'entreprise au second degré ! Simple mauvais goût ou clin d'oeil pataphysique à l'époque de la Machine Molle ? Chacun en sera quitte pour rejoindre ses retranchements, mais ce type de fantaisie eut davantage convenu à un hommage à Kevin AYERS !



Cela dit, SOUP SONG a aussi réalisé, en matière de réarrangements, quelques coups de maître : September the Ninth était propice aux échappées libres, et l'impronon̲çable Gharbzadegi (album Old Rottenhat) avait subi une mutation du plus bel effet, tout en montées climatiques et rythmiques progressives. Chaque musicien a eu l'occasion, sur un morceau ou sur un autre, de se mettre en avant, démontrant ainsi une part de son talent : la claviériste Janette MASON et le bassiste Steve LAMB étaient convenables quoique sans grands éclats, Ian MAIDMAN savait se débrouiller mieux à la guitare qu'au chant, Phil MANZANERA affichait une sensibilité monstrueusement discrète, les cuivres jouaient la carte du " lâcher-prise " contrôlé mais jubilatoire, et Annie WHITEHEAD rayonnait en maîtresse de cérémonie. Certes, il y avait de quoi remplir la scène, de quoi gaver les enceintes du chapiteau et donc de quoi offrir un vrai " spectacle " mouvementé et dynamique à l'auditoire présent (majoritairement jeune, il faut le préciser). Il n'empêche que la formation affichait d'emblée les limites de son ambition. Bref, à défaut d'avoir exprimé les diverses et fugitives facettes de l'artiste Robert WYATT, SOUP SONGS a célébré, au moins en partie, un peu de l'esprit de sa musique. Après tout, écouter du Robert WYATT en live, ça n'arrive pas tous les jours…

Réalisé par : S.F. - Photos : S.H. - Remerciements à : C.P.

Previous article

Next article

Back to the list

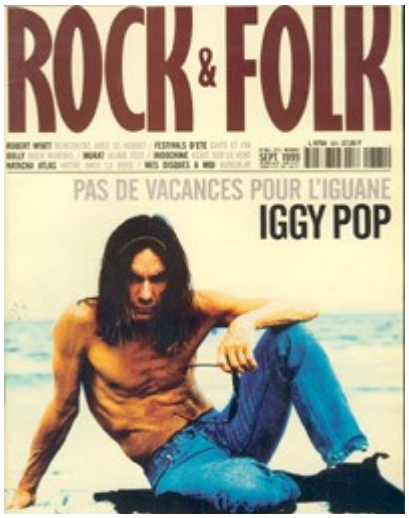
ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Robert Wyatt - Le ventre de l'architecte - Rock & Folk - N° 385 - septembre 1999

ROBERT WYATT - LE VENTRE DE L'ARCHITECTE



Sage à la voix d'or, reclus volontaire, Robert Wyatt a tout fait pour qu'on l'oublie. C'est raté. Ses apparitions nous manquent, ses chansons nous hantent. Pour Rock&Folk, il accepte de rompre le silence: on tourne.

Robert Wyatt a été le batteur, beaucoup, et le chanteur, un peu, de Soft Machine, une formation psychédélique anglaise souvent à l' affiche avec le Pink Floyd de Syd Barrett ou tournant à travers les USA en première partie du Jimi Hendrix Experience. Peu à peu, cette formation muta jusqu'à devenir, à la fin des sixties, une des sources créatrices du jazz-rock. Son succès fut considérable, notamment en France et en Allemagne. Le 1er juin 1973, Wyatt chutait d'un quatrième étage et perdait l'usage de ses jambes. Un an plus tard paraissait "Rock Bottom", disque solo qui a profondément marqué une génération, le genre de galette qui aide à mieux rêver et se doit de figurer dans la trousse de premier secours à emporter sur la fameuse île déserte. "Ruth Is Stranger Than Richard", paru l'année suivante, est l'indispensable complément du précédent. Depuis, se sont succédés quelques parcimonieux mais remarquables albums entrecoupés de longs moments de silence et de flamboyants singles, reprises de chansons connues magnifiées à la sauce Wyatt ("Strange Fruit" , "I' m A Believer" , "At Last I Am Free", "Shipbuilding"...), ou textes militants, hommages aux opprimés et aux victimes du racisme ou/et du fascisme ("Biko" , "Te Recuerdo Amanda" , "Namibia" , "Caimanera"...), toujours chantés de façon unique et aussitôt reconnaissable, comme son interprétation de l'Internationale. En effet, cas assez rare chez les musiciens anglo-saxons, les Wyatt ont été longtemps membres du parti communiste anglais et commentent cet engagement d'une seule voix:



"A la fin des années 70 en Angleterre, la menace de l'extrême droite se faisait plus pesante et pour la combattre nous pensions qu'il était indispensable de s'engager. Le parti communiste anglais offrait le double avantage de n'avoir accédé à aucun échelon du pouvoir et d'être le seul parti réellement antiraciste au sens large du terme, ouvrant notamment un réseau de communication privilégié avec les Africains ou les Sud-Américains. Nous l'avons quitté après son hara-kiri, lorsque les jeunes loups du parti ont voulu s'approprier quelques bribes de pouvoir. Ici, nous sommes passés en quelque sorte de la macro à la micropolitique, nous battant sur des problèmes focaux dans cette région dominée par des grands propriétaires terriens conservateurs."

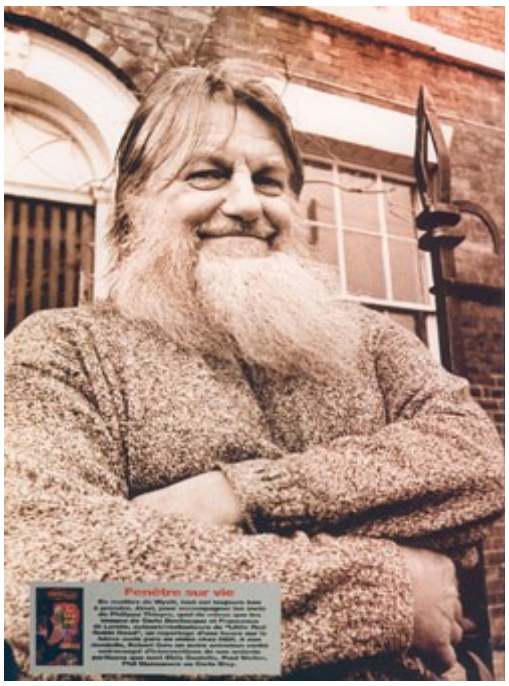
Fin 1997, après plusieurs années de silence, "Shleep" , un disque très proche de "Rock Bottom" dans sa conception, paraissait chez Hannibal/Ryko. Puis, bénéficiant d'une nouvelle présentation, presque toute l'oeuvre de Wyatt fut rééditée, la série se terminant par le coffret "EPS", cinq mini-CD qui compilent singles, remixes de "Shleep", la BO "Animals" et "Calyx", un live de 1974.

Une centaine de filles minimum

Robert Wyatt n'aime ni Margaret Thatcher ni Richard Branson et il a bien raison car, grâce aux privatisations à tous crins de l'une et à la boulimie de pouvoir de l'autre - en plus de ses avions et de son ballon, Branson a également racheté des lignes de train - se rendre à Louth, Lincolnshire, est devenu un jeu de piste à dérouter Sherlock Holmes lui-même. C'est dans cette petite ville typiquement anglaise, du brin de gazon aux grosses cheminées géorgiennes, à 150 miles au nord-est de Londres, que l'ancien batteur de Soft Machine a élu domicile, il y a une dizaine d'années. Alfie (Alfreda Benge), sa femme depuis 1972, explique très rationnellement ce choix:

"Il nous fallait une ville avec un vrai centre, des commerces à proximité et suffisamment loin de Londres pour pouvoir acquérir une maison assez grande, adaptée pour Robert, à un prix raisonnable, c'est-à-dire moins cher que notre appartement de la banlieue londonienne dans lequel nous nous sentions de plus en plus à l'étroit. De plus, la musique était diversement appréciée par le voisinage."

Si leur situation financière s'est améliorée avec "Shleep" et les rééditions récentes sur Ryko, les Wyatt ne sont pas bien riches, leur ancien manager s'étant, semble-t-il, approprié les royalties des disques de Soft Machine et chez Virgin, à l'évidence, c'est



> Zoom

surtout le patron qui s'est enrichi. Il est difficile de faire plus british que la maison des Wyatt, avec ses larges fenêtres à carreaux et ses jardins fleuris séparés par une remise en bois. Elle est certes pourvue d'un étage mais présente surtout l'avantage de posséder un rez-de-chaussée spacieux, s'étalant en longueur de part et d'autre de la cuisine. Dans la première pièce, lumineuse, se côtoient 33 tours et CD, un piano orné d'une photo de Billie Holiday, une petite batterie et des cymbales, une trompette, une table de mixage et un magnétophone...

"Quand je compose, j'utilise les instruments comme un enfant: je tapote, je pianote, je souffle en attendant l'inspiration qui viendra quand elle le voudra bien, comme les rêves au dormeur."

Alfie et Robert réservent un accueil chaleureux aux visiteurs. Plein de gentillesse mais aussi de malice et d'humour, foncièrement politiquement incorrects, ils boivent et fument énormément. Très en forme, Robert semble apprécier l'art de la discussion tout en triturant élégamment sa barbe et si, commencée autour d'un thé, la conversation s'est déroulée en anglais, le français aurait tout à fait convenu car il le maîtrise fort bien.

"Mes parents étaient francophiles, ainsi mon père, qui par ailleurs était un bon pianiste classique, aimait beaucoup Catherine Sauvage, Juliette Gréco, Jean Gabin, Ravel, les écrivains, le cinéma et le vin français. A 10 ans, j'ai passé un trimestre à Paris chez des amis de la famille. De cette culture familiale j'ai conservé un goût certain pour le cinéma, en particulier Rohmer, et le vin français."

Si Robert Wyatt, né à Bristol le 28 janvier 1945, garde un bon souvenir de ses premières années passées dans la banlieue de Londres, il a détesté son adolescence campagnarde entre Canterbury et Douvres :

"Aujourd'hui je suis heureux d'habiter à la campagne mais, à l'époque, rien ne pouvait m'arriver de pire. En outre, je haïssais le lycée et le travail scolaire au grand désespoir de mon père qui avait réussi de brillantes études universitaires. Je trouvais alors des refuges solitaires dans la peinture, la poésie et la musique, le jazz que j'avais découvert grâce à mon père qui avait des goûts éclectiques et aux disques de mon grand frère, Mark. Chaque fois que je le pouvais, je me rendais à Londres pour assister à des concerts.

Mon initiation à la batterie a démarré en tapant avec les pieds sur une vieille machine à écrire de ma mère qui était prof de journalisme, puis en m'entraînant sur des papiers. Le rock ne m'intéressait pas spécialement. Mais lorsque je débarquais dans les fêtes avec des disques comme 'Dizzy Gillespie And His Band At Newport', on ne peut pas dire que je rencontrais un franc succès auprès des danseurs qui préféraient de loin les Everly Brothers. Aussi, étant piètre danseur moi-même, il ne me restait plus qu'à devenir batteur dans un groupe de rock pour draguer les filles de mon âge. De ces formations adolescentes, je me souviens d'un duo intitulé Norman & Robert. C'était moi, Robert le batteur, et Norman, un pianiste originaire de Liverpool - ce qui l'assurait déjà de la présence minimum d'une centaine de filles dans la salle qui chantait à la façon de Little Richard."

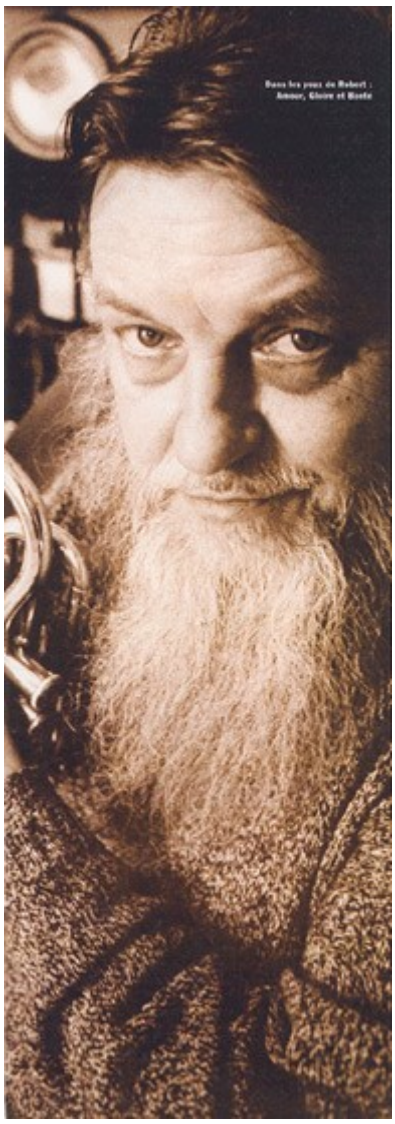
Attrapé par la queue

Par la suite, on parlera d'une scène de Canterbury réunissant divers groupes plus ou moins qualifiés au début des années 70 de progressifs tels Soft Machine, Caravan, Kevin Ayers Whole World, Khan, etc. Certains d'entre eux viendront des Wilde Flowers:

"De mon point de vue, cette prétendue scène de Canterbury est l'invention d'un

journaliste, tout comme celle de Liverpool. Si on veut vraiment appliquer la notion de scène à un lieu, Londres semble plus indiqué ou, de nos jours, Bristol.

De toute façon les gens sont déçus lorsqu'ils m'interrogent sur les sixties. Je n'en garde pas de très bons souvenirs. J'étais très souvent soûl pour vaincre ma peur de monter sur scène."



> Zoom

Soft Machine, au nom tiré d'un roman de William Burroughs et au sein duquel sévissaient à l' origine Daevid Allen (futur Gong) et Kevin Ayers associés à Robert Wyatt et à l' organiste Mike Ratledge, proposait à ses débuts une sorte de free rock pimenté de psychédélisme, de jazz et de dadaïsme. Ce mélange était particulièrement prisé par la scène underground de Londres où le groupe participa à tous les grands événements musicaux et dont on peut redécouvrir la saveur dans les disques 'The Soft Machine" et "Soft Machine Vol 2". Par la suite, réduit à un trio (Wyatt, Ratledge et le bassiste Hugh Hopper) bientôt renforcé par une section de cuivres, le groupe publiera en janvier 1970 "Third", un des albums fondateurs du jazz-rock dans son aspect le plus attractif et qui occupera une place de choix dans la discothèque idéale des Français au début des années 70. D'ailleurs, Soft Machine a beaucoup arpenté les voies gauloises : Paris, Lyon, Grenoble, Nantes... mais aussi deux mois dans le Sud-Est en 1967.

"Nous avons souvent joué en France, entre autres à Saint-Tropez. Un soir, Jean-Jacques Lebel avait organisé un happening autour d'une piscine dans une grande villa. Tout le monde devait être nu, y compris les musiciens. Moi, derrière ma batterie ça allait encore, mais imaginez la tête de mes camarades nus au bord de l' eau avec des fils électriques tout autour d'eux. Pour clore la soirée, J-J Lebel a égorgé un poulet dont il a répandu le sang sur le corps des femmes. Une autre fois, nous nous sommes produits sous un dôme géodésique conçu par Keith Albarn, le père de Damon, le chanteur de Blur. Nous avons également parlicipé à une adaptation du 'Désir Attrapé Par La Queue', une pièce de théâtre écrite par Picasso. Durant la tournée américaine (avec Andy Summers, futur guitariste de Police à la place d'Allen) *on s'est extrêmement bien entendu avec Jimi Hendrix. Un type très cool et gentil qui avait des facultés extraordinaires pour mémoriser la musique: on lui faisait entendre un morceau, dix minutes plus tard il pouvait le reproduire à la guitare. Nous avons jammé ensemble à plusieurs reprises aux USA et en Angleterre. Nous étions aussi très amis avec Pink Floyd qui, plus fortuné que nous dès le départ, nous a souvent dépannés et prêté du matériel. Cela dit, au sein de Soft Machine, j'ai toujours ressenti une certaine condescendance pour le jeune batteur que j'étais. Ainsi 'Moon In June' (sur l'album 'Third") est en fait mon premier enregistrement solo, Ratledge et Hopper n'intervenant que sur la fin parce qu'ils n'appréciaient que modérément cette composition. On a longtemps pensé que j'avais volontairement quitté le groupe. En réalité j'ai été viré et l'ai très mal vécu, tout comme mon échec scolaire. Cette éviction a renforcé un manque de confiance en mes capacités."*

Finalement, c'est Soft Machine qui pâtira le plus du départ de Wyatt, le groupe perdant de son originalité pour s'étioler dans un jazz-rock morose. Robert, qui avait déjà publié '"The End Of An Ear", son premier album solo chez CBS, se relance vite dans une autre aventure collective, Matching Mole, dont deux disques, "Matching Mole" et "Little Red Book" *[sic]*, paraissent en 1972. Initialement, les chansons qui prendront leur forme définitive sur "Rock Bottom" (produit par Nick Mason, le batteur de Pink Floyd) furent écrites pour une nouvelle mouture de Matching Mole mais sa chute accidentelle du 1er juin bouleversa tous les projets de Robert Wyatt.

"je suis resté sur un lit pendant un an, entièrement pris en charge. Ce qui laisse du temps

pour réfléchir et composer. De fait, ma vision de la musique n'était plus la même. La batterie était tout mon univers, tout ce que j'avais toujours voulu faire, au point qu'on peut dire que je n'ai pas été un bon père parce que je ne pensais qu'à jouer de la batterie - mon
fils, né en 1966, vit maintenant à Lincoln, à 25 kilomètres d'ici, et ne s'intéresse pas particulièrement à la musique. Mes compositions ont donc été à la fois recentrées sur le chant et sur le fait que je n'avais plus besoin d'un groupe mais ponctuellement de musiciens pour mettre en forme mes idées.



Surmonter la peur

Break pour que le photographe profite des derniers rayons du soleil.
Un bon moyen de se faire remarquer par son voisinage: être photographié en fin de journée, devant un caviste, par un trompe-la-mort bondissant au milieu de la circulation, bardé d'appareils de toutes sortes.

"Mes voisins, en général, ne savent pas que je suis musicien et comme je veux entretenir de bons rapports avec eux, je ne leur propose pas d'écouter mes chansons. En revanche, rapporter un autographe de Paul Weller, que je respecte énormément en tant qu'homme et musicien, voilà qui force l'admiration dans une ville de province au Royaume-Uni." Il est temps de transmuter le thé en vin rouge dont les Wyatt sont grands amateurs *("On dit que je suis un chanteur typiquement anglais, pourtant je n'aime pas la bière")* et de prendre des clichés d'intérieur avec Robert soufflant dans sa trompette une émouvante variation de "Sketches Of Spain".

Le 8 septembre 1974, Robert Wyatt donne un concert au Drury Lane Theater de Londres dont une chanson, "Calyx", resurgira 25 ans plus tard sur le coffret "EPS" :

" Le concert a été enregistré dans son intégralité, mais la bande n'est pas de bonne qualité. Seuls, à mon avis, deux ou trois morceaux sont récupérables." Une courte tournée européenne avec Henry Cow est mise sur pied dont une prestation mémorable au théâtre des Champs-Elysées en mai 1975. Depuis, Bob n'aura fait qu'une brève apparition en décembre 1981 avec les Raincoats. *"A l'époque, Henry Cow m'avait totalement pris en charge. Aujourd'hui je n'ai pas envie d'assumer la responsabilité matérielle d'engager un groupe.*

Déjà, par moments, je me demande comment je trouve l'énergie suffisante pour composer alors que je serais si bien à boire un coup et à paresser, lire ou regarder des films. Et puis je me sens à l'écart du mouvement général, mon savoir-faire reste artisanal : je crée une ambiance musicale et, seul dans mon coin, je fabrique, j'assemble le puzzle pour construire une chanson et cela autant de fois qu'il m'est nécessaire, comme au cinéma par opposition au théâtre où la présence du public impose en même temps une précision programmée et un affrontement physique qui aident à surmonter sa peur, dimension que je ne maîtrise plus sans ma batterie. Par ailleurs, l'idée de rejouer les mêmes morceaux jour après jour me rebute. Enfin, quand je vois les files d'attente devant les salles de spectacle, le fait d'envisager que ces gens pourraient venir exprès me voir et m'entendre, moi, m'angoisse par crainte de les décevoir." Alfie: "Récemment des Italiens ont organisé un concert en l'honneur de Robert. Ils l'ont appelé au téléphone au milieu du spectacle: quand Robert a décroché, la salle lui a fait une ovation. Ça l'a beaucoup touché, au point de le paniquer."

Atmosphère, coloration, sonorité

Après l' épisode Virgin, Wyatt était découragé et, sans le soutien d'Alfie et la rencontre en 1980 avec Geoff Travis, patron de Rough Trade, il aurait sans doute définitivement

abandonné la production de disques. Parmi les albums enregistrés pour ce label, Robert affiche une préférence pour "Dondestan" paru en 1991 et remixé en 1998 lors de sa réédition chez Ryko : *"C'est la réussite d'un pari personnel, c'est se dire: Est-ce que je peux le faire ? Et je l' ai fait, concevoir et réaliser un album complet entièrement par moi-même. D'autre part, pour 5 titres sur 10, j'ai suivi un processus inhabituel: j'ai retrouvé des textes d'Alfie remontant à une dizaine d'années que j'ai mis en musique alors que d'habitude le procédé est inverse : les paroles sont écrites en même temps ou après la trame musicale.*"



"Shleep", qui marque un retour à une structure plus classique, regroupe un certain nombre d'intervenants dont, fait assez rare chez Wyatt, plusieurs guitaristes tels Philip Catherine, Paul Weller et Phil Manzanera : "*J'ai redécouvert la guitare rock et le blues ("Blues In Bob Minor") avec trente ans de retard.*" Après une tentative infructueuse trois ans plus tôt, il se remet au travail composant et enregistrant peu à peu le contenu de l'album dans son salon de musique, agençant avec précision chaque chanson. Phil Manzanera l'invite alors à utiliser son propre studio en lui accordant des facilités financières.

Alfie:
"Nous y sommes restés 42 jours. C'était la première fois que Robert n'avait pas besoin d'avoir le regard rivé sur la pendule et qu'il pouvait accorder un temps suffisant au mixage. Nous avions une sorte de forfait payable à tempérament." Robert : "Pendant l'enregistrement à cause de mauvais souvenirs de séances en groupe ou d'un manque de confiance en moi pour diriger plusieurs personnes à la fois, j'ai entrepris les musiciens un par un, un jour Paul Weller, un autre Brian Eno... Ils ont su apporter leur touche personnelle dans un cadre strictement défini. Quand j'entre en studio, je sais quelle atmosphère, quelle coloration, quelle sonorité je recherche puis, dans un second temps, une petite variante, un apport inattendu peut s'imposer de manière imprévue." Alfie: "Une fois 'Shleep' terminé et ayant enfin récupéré les droits des disques précédents, nous avons pu négocier avec un label, en l'occurrence Ryko, un contrat sur une base égalitaire, prenant en compte aussi bien le nouveau disque que nos désirs concernant la présentation des nouvelles rééditions. Ainsi la compilation sous la forme d'un double CD, publiée par Virgin, ne me plaisait pas du tout. Pour 'EPS', je suis parti du principe que celui qui aimait 'Shipbuilding', par exemple, ne voudrait pas forcément écouter 'The Animals' à la suite, d'où cette idée de cinq EP qui nous plaisait beaucoup."

Note après note

Pendant le laps de temps, quelquefois important, qui s'écoule entre chacun de ses disques, Robert Wyatt offre généreusement sa contribution soit à des projets collectifs le plus souvent militants, soit aux réalisations d'autres artistes. *"Toutefois j'ai tellement de mal à écrire que j'essaye de garder mes propres compositions pour mon usage personnel."*

Les enregistrements s'effectuent de toutes les manières possibles mais en tout cas pas sur Internet : *"Ma compétence en terme de manipulation des machines s'arrête au grille-pain."*

Un article complet suffirait à peine pour rendre compte de ses innombrables collaborations. Ce jour-là, Wyatt nous fait écouter à plein volume un des deux titres, datant de 1998, qu'il interprète sur un double CD, hommage à Federico Garcia Lorca, "De Granada A La Luna" (Phonomusic) et en explique la genèse :

"j'ai posé le texte sur le piano et commencé à chercher la musique adéquate. Lorsque tout a été en place, j'ai démarré l'enregistrement avec, à la contrebasse, Chucho Merchan, un bassiste colombien déjà présent sur 'Shleep', en lui indiquant le tempo et les notes exactes qu'il devait jouer, non pas dans un glissando à la Ry Cooder, par exemple, mais en décomposant son mouvement note après note. Parallèlement suivant une idée d'Alfie,

je lui ai demandé d'exécuter une autre partie de contrebasse, cette fois-ci à l'archet mais de façon totalement libre, un peu à la manière du free jazz, et j'ai superposé les deux."

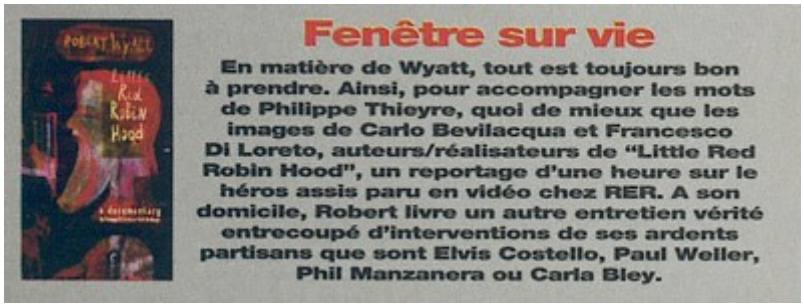
Le résultat est formidable, d'autant qu'il va chanter la partie de basse d'une voix aux capacités et au feeling extraordinaires. Cette voix que certains exégètes en période de ramollissement du cerveau ont qualifiée de *non-voix*.

La soirée se terminera au pub après un bon repas préparé par Alfie. Dans le hall Robert Wyatt remarque une affiche pour le prochain concert en ces lieux d'un chanteur dans le style Jo Ringard et ses Castors Magiques, annonçant avec emphase le grand retour du rock'n'roll. Un coup de fauteuil à droite, un coup de roue à gauche et Robert s'en ira en chantant "Tutti Frutti". Le prochain Wyatt sera-t-il rock' n' roll ?

Philippe Thieyre

Photos : Fabrice Demessence

Discographie Robert Wyatt disponible chez Sony et Ryko



Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Le petit chaperon rouge: rencontre avec Robert Wyatt - Jazz Magazine - N° 494-495 - juillet-août 1999



LE PETIT CHAPERON ROUGE : RENCONTRE AVEC ROBERT WYATT

PAR JEAN-JACQUES BIRGÉ

De *Machine Molle* (Soft Machine) en *Matching Mole*, au bord du jazz comme d'un précipice, improvisant un autre rock et des chansons d'ailleurs, il suscite une admiration "culte". Jean-Jacques Birgé, agitateur sonore d'*Un Drame Musical Instantané*, est allé dans le Lincolnshire retrouver l'ex-batteur, débatteur et (en)chanteur-compositeur.

Depuis 1969 je voue à Robert Wyatt une admiration béate qui m'étonne. Tous ceux qui connaissent ses disques partagent ce sentiment qui tient de l'énigme. Est-ce pour son inimitable timbre de voix. à la fois fragile et déterminé, ou bien la rencontre de mélodies simples avec des improvisateurs souvent venus du jazz, ou encore les textes qui alternent entre tendresse, humour absurde et engagement politique ? Il faut certainement de tout cela pour faire de ce "compositeur de musique impopulaire" dixit Wyatt, figure légendaire et homme adorable. Batteur du groupe Soft Machine, il se signale dans leur troisième disque par le morceau Moon in June, puis en 1974, après un accident qui le colle à vie dans une chaise roulante, il impose son nom avec l'album "Rock Bottom". Avec la complicité de sa compagne, Alfreda Benge, il va continuer d'enregistrer. Dernier paru, "EPS", un coffret de cinq disques qui rassemble des pièces rares ou inédites. Un film vidéo, Little Red Robin Hood, et un livre, Faux mouvements, racontent son histoire.

Le numéro spécial de Jazz Magazine consacré aux Allumés du Jazz lui avait plu parce que s'y côtoyaient Carla Bley, Grant Green et György Ligeti.

Nous sommes chez lui à Louth, dans le Lincolnshire, c'est le matin. Dans le bureau dont les fenêtres donnent sur la rue, un quart de queue, une petite batterie, des synthés rudimentaires, une trompette de poche, des livres d'art, des photos de Monk et Picasso à l'oeuvre, une repro de Paul Klee, des disques presque exclusivement de jazz. Robert sifflote, une tasse à la main, une cigarette dans l'autre.

Varèse et Mingus

ROBERT WYATT : Hier à table tu parlais des producteurs qui sont également musiciens.

Justement je viens de recevoir une cassette de Teo Macero, qui a enregistré Monk et Miles Davis, et j'ai aussi retrouvé de vieux disques de Charles Mingus où il joue du ténor, magnifique, il aurait pu se retrouver avec Lee Konitz et Warne Marsh. On entend des trucs pendant des années et puis soudain ça devient évident. Macero a travaillé avec Miles Davis pour certains de ses meilleurs disques, mais le plus extraordinaire c'est cette cassette dans laquelle il joue. Ce sont vingt minutes d'une séance de répétition dirigée par Edgar Varèse avec, entre autres. Eddie Bert, Charles Mingus et Art Farmer, à New York vers 1954. Et c'est du free jazz. Varèse adorait les musiciens de jazz, leur son. On l'entend leur donner des instructions. Teo Macero me dit que ça n'intéressera personne parce que la bande est mal enregistrée... Varèse et Mingus dans la même pièce ! En l'entendant il m'est apparu que Mingus, qui était paradoxalement un compositeur si académique au début, puis qui avait inventé son propre free jazz avant le free jazz, aurait pu être directement influencé par cette séance avec Edgar Varèse. Ce serait vraiment amusant.

Rompant avec le classicisme, contrairement à Schönberg, Varèse est le fondateur de la musique contemporaine, qu'elle soit académique, libertaire ou technoïde. Il a substitué le concept de "sons organisés" à celui de musique. Il composa la première pièce pour percussion seule de l'histoire de la musique occidentale, et fut le premier à mélanger une bande magnétique et un orchestre. Justement à cette époque, il préparait les Interpolations qu'il allait intégrer à Déserts, et comparait l'orchestre symphonique à un éléphant hydropique et le big band de jazz à un tigre. L'année suivante, Mingus créait les Modernists avec Teo Macero, inaugurant une nouvelle avant-garde.

Comme une vieille bicyclette

JEAN-JACQUES BIRGÉ : Que tes chansons soient sentimentales, pataphysiciennes ou politiques, elles sont souvent portées par un souffle romantique.

R. W. : J'ai été très influencé par mes parents. Je suis né en 1945 et je n'avais rien d'un adolescent rebelle. Je n'ai jamais essayé de rompre avec le passé. Le vibraphoniste Cal Tjader a dit: "Je veux juste participer". J'adorais ce que j'imaginais avoir été leur vie dans les années trente. Mon père aimait la musique du XXe siècle, surtout lyrique. Il était pianiste amateur et jouait Debussy, Ravel, Britten. Rien ne me semble jamais atonal. J'ai toujours été habitué aux nouveaux rythmes, aux nouveaux sons, je suis né après le dodécaphonisme. Ma musique ne m'a jamais paru iconoclaste. Je retrouve ce lyrisme autant chez Alban Berg que chez Duke Ellington. Mon père avait aussi des disques de Catherine Sauvage et Juliette Greco, j'entendais beaucoup de chansons populaires à la maison. Je crois qu'en fait j'ai une idée de la musique plutôt vieillotte qui remonte au XIXe siècle. J'aime être transporté par un chaleureux flot de sons.

J. J. B. : La qualité de ta voix y est aussi pour quelque chose, en équilibre sur un fil, à la fois pleine de doutes et volontaire. En plus, tu l'enregistres, souvent plusieurs fois, en *rerecording*, donnant l'impression d'un choeur.

R. W. : J'imagine que je suis sur une vieille bicyclette et que je dois affronter des camions sur une autoroute. Entouré par ces géants métalliques et technologiques, si je me crashe je suis le perdant. Face à une symphonie ou à Coltrane, je suis très vulnérable, aussi je dois agir avec une détermination claire.

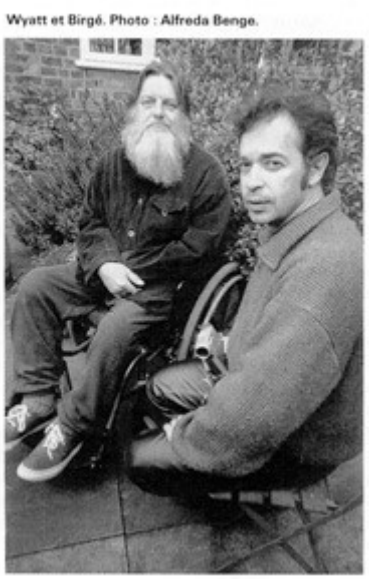
J. J. B. : Ta manière de chanter rappelle les hymnes révolutionnaires, épiques et romantiques.

R. W. : J'envie les religions qui ont mis quelques siècles à trouver leur voix. On reproche à l'art communiste d'avoir été si ennuyeux et conservateur, surtout si on le compare à la cathédrale de Chartres ou aux messes de Bach. Mais, au début, la musique religieuse ne devait ressembler qu'à quelques petites chansons mal foutues. Il a fallu à cet art des centaines d'années pour prendre sa forme. J'aime ses manifestations parce qu'elles sont l'expression d'une aspiration collective. Je m'identifie complètement à ces aspects de la religion. Ça n'a rien à voir avec la mystification religieuse qui sème la confusion et vous empêche de réfléchir à votre condition. J'ai le sens du sacré même si je n'ai pas de religion. J'aime faire partie du tumulte de la collectivité humaine, le célébrer et y chercher l'inspiration. Du côté de mon père il y a beaucoup de pasteurs et de missionnaires. Au début du XIXe, l'un d'entre eux, George Ellidge - c'est le nom de mon père, Wyatt vient de ma mère - fut le premier à aller en Nouvelle Finlande, sur la côte Est du Canada, et dans les archives il est écrit que ce qui lui manquait en acuité intellectuelle était compensé par la beauté de son âme, en d'autres termes: c'était un complet idiot mais il avait bon coeur !

Mon père était heureux de savoir qu'un artiste était aussi une personnalité de grandeur morale, même si ça n'avait pas de rapport. Quand j'écoute Coltrane c'est encore mieux de savoir que c'était aussi un type bien.

" Elvin Jones a apporté l'urgence... C'était plus spectaculaire que tous les concerts de rock. "

J. J. B. : Le fait d'écrire des paroles te permet aussi d'être plus juste...


Wyatt et Birgé. Photo : Alfreda Benge.

> Zoom

R. W. : Une formule simple et banale peut convenir à une chanson. Les paroles ne sont ni des poèmes ni des discours. Quand j'ai écrit *Amber and the Amberines* ce n'était pas seulement sur l'invasion de l'île de Grenade par les Etats-Unis : "Nous avons tous besoin de nous sentir chez nous, personne ne gagne à se battre seul" *("Everyone needs to feel at home, nobody wins who fights alone ")*.

J. J. B. : C'est une phrase emblématique de ton travail. Tu as aussi l'habitude d'envoyer des messages à faire passer à d'autres.

R. W. : C'est peut-être à cause de mon isolement depuis vingt ans. Je ne suis pas un animal social, je n'aime pas aller dans les pubs, mais j'aime passer le relais, disséminer. J'adore recopier des cassettes pour les amis. J'enregistre peu moi-même parce que d'autres font déjà ce que j'aimerais écouter. Quand j'entends dans ma tête quelque chose que personne d'autre n'a fait, je pense devoir l'ajouter à la contribution générale. Lorsque j'ai fait des disques tout seul, comme "Old Rottenhat" et "Dondestan", je n'ai pas eu l'impression de faire des albums solo. Je les ai faits avec les luthiers, les techniciens, ceux qui m'ont suggéré tel ou tel air, ça fait partie d'une histoire collective.

J. J. B. : Il semble que la magie de tes morceaux vienne entre autres de la manière de faire entrer ta voix au milieu de l' orchestre de manière extrêmement déterminée. Il y a une forte charge émotionnelle.

R. W. : C'est une idée qui me plaît mais c'est inconscient. Quand un morceau commence, je veux qu'il soit comme la vie. Le sang doit circuler partout. Le reste peut être flou, mais je fais le point sur la voix, c'est un centre auquel tout le reste peut se référer. Les idées de composition ne viennent pas de nulle part. Je me souviens d'un concert de Coltrane, et d'Elvin Jones puisque j'étais d'abord batteur. Ce n'est pas l'innovation polyrythmique qui m'intéressait chez lui, Tony Williams ou Han Bennink ont été beaucoup plus loin: il a apporté l'urgence, le 12/8 sous le 4/4 jazz, retardant ensuite un peu, et puis un coup de cymbale... C'était simple et la section rythmique jouait seule pendant cinq minutes. C'était plus spectaculaire que tous les concerts de rock. Coltrane et Eric Dolphy entraient chacun d'un côté de la scène, aussi dignes que des employés de pompes funèbres, ils jouaient India ou quelque chose comme ça ensemble. Puis Coltrane prenait le solo, on n'entendait plus que lui. Le solo fini il sortait de scène, de nouveau la section rythmique, enfin trois minutes plus tard c'était au tour de Dolphy... J'entends la même chose chez James Brown"At the Apollo" ou chez Terry Riley, mais c'est Coltrane qui m'a amené à la transe...

Claustrophobie

J. J. B. : Un compositeur cherche souvent à retrouver les émotions fondatrices qu'il a rencontrées enfant ou adolescent..., Alors que ta voix entre de manière spectaculaire dans le son, les musiciens qui jouent avec toi tissent une toile plus souvent qu'ils n'exécutent des solos, comme par exemple Evan Parker dans "Shleep" : on n'entend pas un saxophoniste mais plein de petites notes...

R. W. : Oui, je cherche à ce que la texture de chaque morceau ou de chaque disque soit spécifique. Je n'en peux plus de m'entendre, j'ai besoin des autres. Même Miles Davis s'entourait de bons solistes. J'aime les instruments. Tant mieux si la voix peut aider la musique. Dans le morceau de danse sud-africaine de Mongezi Feza j'étais heureux de simplement doubler la basse avec la main gauche du piano, de jouer du tom basse et de ne pas chanter. J'aimerais bien faire autre chose, mais je me dis "merde, j'ai encore fait un autre disque de Robert Wyatt", je deviens claustrophobique dans mon corps. Je me fous de tel ou tel instrument. je suis curieux des personnes, je cherche de la compagnie.

J. J. B. : Tu chantes souvent pour d'autres musiciens ?

R. W. : Mike Mantler m'appelle de temps en temps. Carla Bley m'a présenté à lui à l'époque où nous étions tous chez Virgin. Il compose une musique très intègre, très difficile à chanter même si ça a l'air simple. La voix doit jouer des notes qui ne sont pas portées par l'harmonie de l'orchestre. C'est souvent un demi-ton plus loin que là où on s'y attend. Mon préféré est "The Hapless Child", et les poèmes de Philippe Soupault dans "Many Have no Speech". La voix de Jack Bruce, qui est plus enracinée dans le sol, correspond mieux à son style opératique. Sinon je suis obligé de refuser la plupart des propositions que je reçois, ça m'embête, mais ça m'éloigne trop de mon propre travail. Alfie, ma compagne, m'a appris à dire "non" ! Je dois bientôt enregistrer pour la chanteuse Anja Garbarek, la fille de Jan Garbarek. Elle vient me chercher, je chante ma petite chanson, elle me ramène, c'est confortable. J'aimerais chanter plus souvent avec une femme. C'est le yin et le yang. Comme avec Alfie. J'adore les duos comme Betty Carter et Ray Charles. J'aurais aimé faire quelque chose avec Annette Peacock avant qu'elle ne retourne à Woodstock. En vérité je ne recherche aucune collaboration.

J. J. B. : Même sur tes propres disques ?

R. W. : Parfois j'ai besoin de renforcer une couleur particulière, comme lorsque j'ai demandé à Paul Weller de venir jouer de la guitare électrique sur *Blues in Bob Minor*.

J. J. B. : Comment écris-tu la musique ?

R. W. : J'accumule du matériel en jouant pour le plaisir, au piano ou à la trompette. Je me dis parfois que ça pourrait faire une chanson. C'est seulement au bout de six morceaux que je me demande s'il n'y a pas l'embryon d'un nouveau disque. Je n'écris pas de manière conventionnelle, j'écris le nom des notes, A B C D E F G... Je lis mal, j'apprends par coeur, je dois entendre avant de chanter. L'interprète que je suis est intimidé par le compositeur qui est en moi. Le compositeur dit: "Allez Robert, tu peux le faire", l'interprète répond: "Pourquoi tu ne demandes pas à quelqu'un d'autre ? ". Il faut bien que je m'y colle d'abord si je veux que d'autres jouent dessus ensuite. Comme je n'écris pas, le morceau doit exister avant qu'ils interviennent.

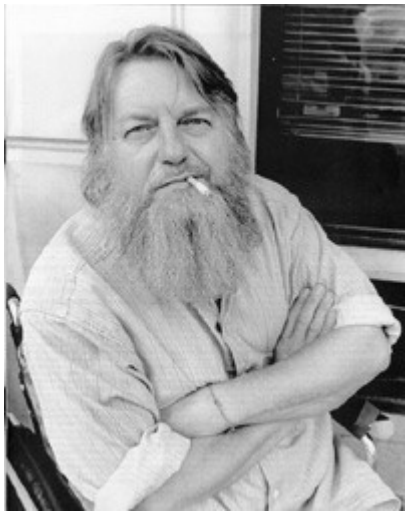
J. J. B. : Est-ce que tu as enregistré depuis la sortie de " Shleep " ?

R. W. : J'ai enregistré *Hasta Siempre Commandante*, pour Maurizio Camardi, un sax baryton qui est prof à la Gershwin School de Padoue, dix minutes de Federico Garcia Lorca sur un double cd espagnol, "De Granada a la Luna", et avec un collectif italien, C.S.I., qui a enregistré tout un album avec des chansons de moi ou que j'avais chantées. C'est mon album préféré, parce que, pour une fois, même si c'est un" fucking Robert Wyatt record ", il y a plein de moi que j'aurais pu être et que je ne suis pas. Le titre est malin: "A Different You".

Ma raison d'être

En 1975, j'assistais à la mémorable représentation que Robert donna avec le groupe Henry Cow au Théâtre des Champs Élysées. Il y avait là Fred Frith, Lindsay Cooper, John Greaves, Chris Cutler... Robert mettait en scène ses entrées vocales avançant son fauteuil roulant d'un coup de poignet. Il reculait aussitôt d'un demi-tour de roue, toujours avec la même franchise.

J. J. B. : Tu ne joues plus sur scène depuis 1983. Improviser ne te manque pas ?



> Zoom

R. W. : J'improvise puisque je ne joue jamais deux fois la même chose. Quand j'enregistre, ça marche ou je passe à autre chose. Dans "Shleep" j'ai composé avec les éléments que Brian Eno, Evan Parker et moi avions improvisés préalablement. Je joue d'abord les variations pour trouver le thème qui y est caché et au mixage j'essaie de rendre tout ça clair.

J. J. B. : Mais tu ne pratiques plus l'improvisation libre.

R. W. : Depuis un ou deux ans j'écoute à nouveau les premiers Cecil Taylor, Ornette Coleman et Don Cherry, Paul Bley... Au début c'était par nostalgie, et puis peut-être parce que j'ai retrouvé Evan Parker que j'avais perdu de vue depuis dix ans. J'ai réécouté l'Art Ensemble of Chicago, Steve Lacy, Sunny Murray. Je suis à nouveau fasciné par l'improvisation collective, mais je ne sais pas si j'en ferai quelque chose dans mon travail.

A un questionnaire sur le jazz paru dans le numéro de septembre 1998, Robert Wyatt m'avait répondu: "Je me sens le rejeton illégitime né d'une brève rencontre entre Betty Carter et Hans Eisler dans un motel le long de l'Autoroute 61, et qui a été abandonné devant l'Orphelinat du Rock'n Roll"

J. J. B. : Tu te réfères sans cesse à des jazzmen alors que tu es connu comme musicien de rock.

R. W. : Oui je sais, c'est triste, non ?.. Le rock anglais s'exporte bien, mais ça ne me transcende pas. Les chansons de Lennon et McCartney sont géniales, j'aime bien les groupes dont je connais personnellement les musiciens, The Jam de Paul Weller qui a un très bon batteur... En Angleterre tout le monde formait des groupes. Le rock c'est la musique du gars d'à côté, mais je veux faire un plus long voyage... Ma raison d'être vient du jazz. Avant je trouvais la musique merveilleuse mais je m'intéressais à la peinture, et aux filles encore plus qu'à n'importe quoi. Je restais au café à faire ce que je fais ici, boire et fumer, déconner et me saouler. Entendre Coltrane, Miles Davis et Ellington a donné un sens à ma vie.

J. J. B. : Toi-même tu as formé un groupe.

R. W. : Non je les ai rejoints, Soft Machine existait déjà. Le seul que j'ai formé c'est Matching Mole et c'était une lourde responsabilité. Je ne fréquente pas non plus tellement la scène jazz anglaise. J'y avais des amis mais Mongezi Feza et Gary Windo sont morts, et Ronnie Scott récemment. "Shleep" lui est dédié. A Londres on avait toujours un endroit où aller, et pas seulement pour y jouer. Je vois souvent la tromboniste Annie Whitehead qui joue aussi du ska, du reggae, et qui improvise... Les Sud-africains passaient d'une musique à une autre tout à fait naturellement, du hard-bop, du free, comme avec Chris McGregor, mais ils jouaient aussi bien des trucs de danse.

"Pourquoi jouer un truc américain alors qu'on avait notre propre son ? "

J. J. B. : Avec Soft Machine parliez-vous de votre musique ?

R. W. : C'est difficile de me souvenir. Ça n'a duré que quatre ans. Non. On ne se parlait pas.

J. J. B. : Cela nous apparaissait comme un vrai groupe.

R. W. : Pas socialement. Plutôt un mariage de raison. Si nous nous étions parlé nous aurions probablement été en désaccord. Quand ils m'ont foutu dehors, la musique qu'ils utilisaient pour la promo à la radio était *Moon in June* dans lequel je joue seul tous les instruments, l'orgue Hammond, le piano, la batterie, le chant. J'étais très énervé.

J. J. B. : Sais-tu pourquoi ils t'ont viré ?

R. W. : Ils ne me l'ont jamais dit. Je crois que l'alto Elton Dean n'aimait pas mon jeu. Ironie du sort, je l'avais fait entrer dans le groupe. Nous jouions très fort, ça nous assimilait au rock. Elton a commencé à écrire et il voulait que je joue comme Jack DeJohnette. Ça devenait un truc de jazz-fusion, ça ne m'intéressait pas. Je n'écoute pas cette période de Miles, je préfère le Tony Williams Lifetime avec Larry Young. J'étais un batteur arrogant, "je joue comme je joue, tu sais. Il faut demander à Elton s'il s'en souvient, nous ne sommes pas fâchés, il était là au mariage de mon fils. Moi j'avais envie de jouer aussi comme le batteur d'Otis Redding, même si c'était à des tempi et dans des mesures différentes. Il n'avait pas envie de faire ses solos là-dessus. Il pensait que ça ferait un vrai groupe de jazz avec un autre batteur. Et puis ils détestaient tous ma façon de chanter. Moi j'étais heureux d'être juste un des quatre coins de la table, c'était un honneur de jouer des compositions aussi intéressantes avec d'aussi bons musiciens. Cela m'a humilié d'être viré, mais pourquoi jouer un truc américain alors qu'on avait notre propre son ? Grâce à eux j'ai eu la chance d'apprendre beaucoup. Ça m'a pris du temps de trouver ma voix. Je n'aurais pas écrit "Rock Bottom" à vingt ans. Je n'étais pas assez bouddhiste comme batteur, les solistes attendaient de moi que je ne sois pas dans le chemin !

Robert Wyatt utilisait sa batterie comme un instrument complet rythmique, mélodique et structurel. Il aimait s'y promener.

Petit Poucet...

J. J. B. : Tu joues des claviers, de la guitare, de la basse, de la trompette, du violon…

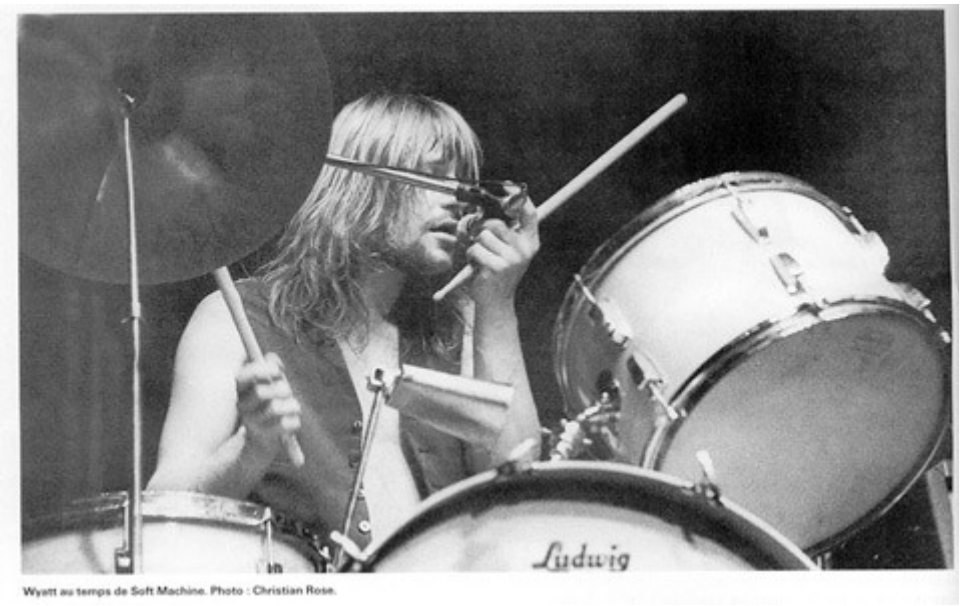
R. W. : Je voulais être peintre, et je voulais utiliser toutes les couleurs...

J. J. B. : Choisir sa palette de timbres est plutôt l'apanage du compositeur.

R. W. : Plus que de jouer ou de chanter, mon véritable plaisir était d'organiser la forme de la soirée, prévoir le moment où les gens pourront bouger leurs fesses sur leur chaise ou concentrer leur attention. Si on n'a rien imaginé avant, on se retrouve avec un solo de guitare au milieu de chaque morceau.

J. J. B. : As-tu joué sur scène d'autres instruments que de la batterie ?

R. W. : Une fois du piano, complètement improvisé, avec le groupe Henry Cow. Quand j'étais très jeune, je jouais de la trompette mais pas dans des conditions professionnelles, des trucs dans le style de Jelly Roll Morton ou Bunk Johnson. J'avais toujours une embouchure dans ma poche.



Wyatt au temps de Soft Machine. Photo : Christian Rose.

> Zoom

J. J. B. : À propos d'instrumentation inhabituelle, Jimi Hendrix a joué de la basse avec toi...

R. W. : J'enregistrais en studio *Slow Walkin''Talk*, un morceau qui est devenu plus tard *Soup Song*. C'est un boogie-woogie avec des changements de tonalité vers le haut et le bas. J'avais fait la batterie, l'orgue Hammond, le piano... Je ne payais pas, Hendrix avait loué l'ensemble des studios et m'avait offert de m'en servir, il était très gentil, son trio était très attentif aux musiciens qui essayaient de faire quelque chose, c'était une manière de nous subventionner. C'est la raison pour laquelle Hendrix m'a proposé de faire la ligne de basse, qu'il a enregistrée immédiatement, très inventive et totalement intégrée à ma petite chanson. J'étais fier, surtout lorsque j'ai réalisé que, bien que gaucher, il avait utilisé la basse de Noel Reedding. Hendrix était ambidextre et il se débrouillait également très bien à la batterie. Il n'écrivait pas la musique, il expliquait à Mitch Mitchell ce qu'il voulait en prenant les baguettes, comme Stevie Wonder la batterie, il jouait l'essentiel... Je n'avais pas les moyens d'acheter la bande. Le morceau a été repiqué d'après l'acétate, c'est un disque en métal, il n'y avait que deux copies...

... Ou Petit Chaperon Rouge?

J. J. B. : Penses-tu qu'une chanson puisse influencer une opinion politique ? R. W. : Pour moi c'est plutôt l'inverse, la situation politique exerce une influence décisive sur la musique à tous les niveaux. Si le musicien est riche ou pauvre et pourquoi, comment il perçoit la société, comment il est reçu...

J. J. B. : Un artiste a-t-il un rôle à jouer dans la société ?

R. W. : À la radio j'ai entendu une émission sur les mouvements chiliens dans les années 70 avec Violetta Parra et Victor Jara. Allende les encourageait à jouer partout, pour les syndicats, pour tous ceux qui luttaient contre l'exploitation. Hélas, tout ce que ça a donné c'est que Kissinger a empêché la General Motors d'envoyer des pièces détachées pour les automobiles et qu'il a suggéré aux banquiers de retirer leur argent du Chili. Je ne crois pas qu'une chanson puisse battre un tank. Pour les Sud-africains, chanter et danser fait partie de la lutte, l'hymne de l'A.N.C. a été crucial.

J. J. B. : Les Américains utilisent l'industrie culturelle à des fins hégémoniques.

R**. W. :** C'est vrai, c'est comme du temps du christianisme. Ils prêchent partout dans le monde: " Il n'ya qu'un seul dieu et son nom est Elvis, chantez en anglais, prenez des guitares électriques et marchons ensemble!". C'est ce qui se passe aujourd'hui à Cuba.

J. J. B. : Nous avons une responsabilité en tant qu'artistes...

R. W. : Oui, derrière les lignes ennemies. Que la langue anglaise soit dominante est pour moi très embarrassant. Mais qu'est-ce que je peux faire ? Je chante en italien, en espagnol! J'essaie seulement de me préserver des mauvaises odeurs que dégage la société occidentale à laquelle j'appartiens.

Do the right thing

J. J. B. : Aurais-tu un conseil à donner à un jeune musicien ?

R. W. : Je ne suis pas un sage. J'ai souvent cru avoir compris, et tous les dix ans je m'aperçois que je me suis trompé. J'ai passé ma vie à faire l'idiot. Une chose dont je suis sûr c'est qu'il ne faut pas penser en termes de carrière. Il faut rester soi-même, qu'on soit Bob Dylan ou Lol Coxhill. Je dirais comme le titre d'un film de Spike Lee: "Do The Right Thing" ("Fais ce que tu as à faire").

J. J. B. : Et à ton fils ?

R. W. : "Les filles détestent les garçons qui se rongent les ongles". "Nettoie la cuvette des toilettes après toi"... Il a hérité de moi une sorte de déconnexion d'avec le monde réel, il est heureusement avec une fille qui sait comment faire avec les choses pratiques.

J. J. B. : Comme Alfie avec toi ?

R. W. : Elle m'a sauvé la vie. Elle a une certaine ténacité qui m'empêche de sombrer dans un rêve dont je me réveillerais cinq ans plus tard. Elle s'est occupée qu'on perçoive des droits sur les cd (on n'a rien touché sur les 33-tours), elle a tourné une vidéo, elle écrit des paroles, des poèmes, elle est pleine de ressources, on passe du bon temps ensemble. Nous aimons les mêmes comédies à la télévision, et aussi Eric Rohmer. Je ne me suis jamais senti seul depuis que j'ai rencontré Alfie. Au début j'ai composé d'après son journal intime, sans qu'elle le sache. D'habitude j'écris d'abord la musique et j'ai du mal à faire le contraire. Mike Mantler m'a appris à trouver la musique dans les mots. Pour "Dondestan" et "Shleep" Alfie avait des idées sur comment adapter ses textes. La manière dont elle peint les pochettes influence aussi ma façon de composer.

Alfie connaît bien la fragilité de son compagnon. Elle a choisi d'habiter à Louth parce que Robert peut se déplacer en toute indépendance : la maison possède une rampe et tous les commerces sont accessibles en fauteuil roulant. La collaboration avec le label Ryko est agréable, comme les conditions d'enregistrement que Phil Manzarena a offertes pour "Shleep". Aujourd'hui Robert Wyatt est en pleine forme.

J. J. B. : Comment vois-tu l'avenir ?

R. W. : J'en suis incapable. Si j'improvise quelque chose c'est bien ma vie. Souvent je me réveille et je ne suis pas un musicien. Pendant des semaines je me plonge dans des livres d'astronomie, ou bien je milite politiquement, ou je m'insurge contre la malhonnêteté des médias. Cela devient parfois un morceau mais le plus souvent je suis trop énervé pour en faire une chanson. Ce qui change sans cesse pour moi c'est le passé. Il y a une infinité de façons de le vivre. Ça bouge tout le temps. C'est pourquoi il n'existe aucun endroit stable d'où je puisse regarder l'avenir. L'Histoire est suspecte parce qu'il n'en subsiste que la version écrite par les vainqueurs. Je ne voudrais pas qu'on oublie les perdants. Par exemple je voudrais qu'on se souvienne de l'extermination des Amérindiens ou des luttes syndicales américaines dans les années vingt. Le dernier champ de bataille se fait dans les livres d'histoire.

En relisant ces lignes, Robert Wyatt ajoute : "J'ai parlé de Roy Haynes alors que je joue du Joan Miro !... Nous vivons et puis nous apprenons, dans cet ordre, hélas!".

Traduction Jean-Jacques Birgé
Retranscription avec l'aide d'Agnès Desnos

A ÉCOUTER " Rock Bottom " (Ryko HNCD 1426/Harmonia Mundi). " Dondestan (Revisited) " (Ryko HNCD 1436). " Flotsam Jetsam " (Rough Trade 8399142). " Shleep ", Ryko HNCD 1418). " EPS ", coffret de 5 CD, Ryko HNCD 1440. " The different You - Robert Wyatt e noi " Consorzio Produttori Independenti (Mercury 300496-2).

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Robert Wyatt : "Le jazz est un miracle absolu" - Jazzman - N° 47 - mai 1999

ROBERT WYATT : "LE JAZZ EST UN MIRACLE ABSOLU"





Pour sa participation, comme batteur, au groupe britannique Soft Machine, vers la fin des années 60, au moment ou le Swingin'London était en train de se frotter au psychédélisme, pour « Rock Bottom », un album-référence, Robert Wyatt a souvent été considéré comme l'une des icônes du rock. Pourtant le chanteur, pianiste et percussionniste, privé à jamais de l'usage de ses jambes après un accident en 1973, est d'abord un jazz fan. Il a surtout enregistré avec des musiciens de jazz, a égrené ses albums de reprises de standards. Il y a quelques semaines, lors d'un long entretien à son domicile situé à quelques heures de train de Londres, il évoquait cette passion au son de la musique d'« Ascenseur pour l'échafaud» ou du chant d'André Minvielle, dans le premier volume de «Paris Musette».

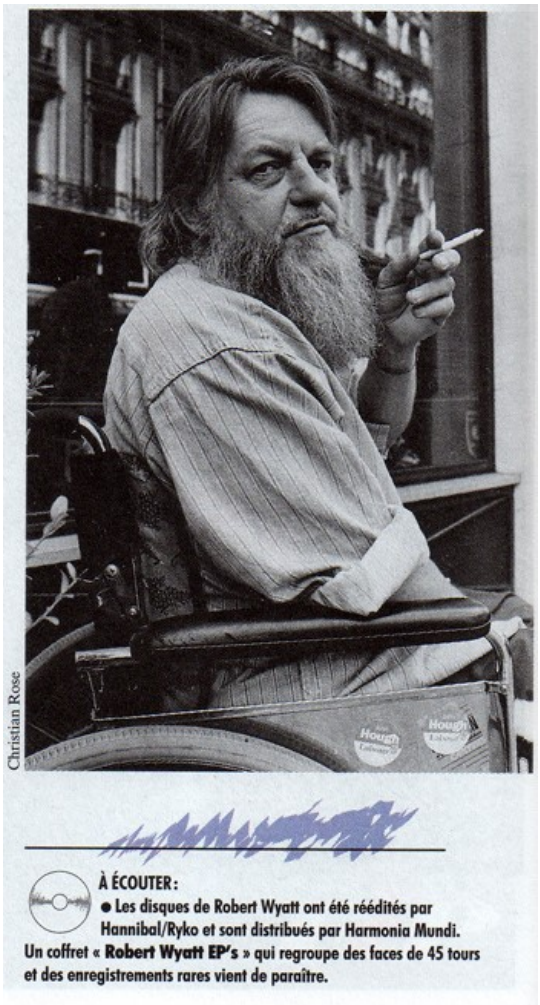
« Le jazz est un miracle absolu pour moi. Je crois que c'est Clint Eastwood qui a déclaré que les États-Unis n'avaient été capables de donner au monde que deux choses au XXe siècle : le jazz et le western. C'est la musique qui a le plus de sens pour moi. Dans les années 60, mon langage musical, mon jeu de batterie venaient du rock et du rhythm and blues noir américain. Mais dans le même temps, le summum de la classe en batterie c'était Kenny Clarke. Pour l'élégance, la distinction. Parmi les autres batteurs qui m'ont marqué je citerais Jimmy Cobb, Chico Hamilton, Dannie Richmond, Elvin Jones ou Billy Higgins. Je pourrais finir ma vie simplement assis à écouter Miles Davis, Eric Dolphy, Charles Mingus, Don Cherry ou Thelonious Monk. Monk a été un formidable créateur de mélodies. À l'époque de Soft Machine, nous étions surtout en contact avec le free jazz.

Il y avait aussi à Londres tous ces musiciens sud-africains : Mongezi Feza, Dudu Pukwana, Louis Moholo, Chris McGregor... Une période durant laquelle le rock et le jazz se rencontraient naturellement. Nous jouions dans les mêmes festivals, les mêmes concerts. J'ai souvent lu que les années 60 ont été celles d'une invention constante, mais je ne me souviens pas que nous nous disions que nous étions en train de créer l'avant-garde. Le

vibraphoniste Cari Tjader disait : "je ne suis pas un innovateur, je suis juste un participant", c'est une phrase que j'aime reprendre à mon compte. C'est la nostalgie historique qui a fait de nous des innovateurs. C'est plus tard que je me suis aperçu de l'importance de la période qui a précédé le bebop, lorsque les musiciens Noirs Américains ont fait le lien avec les immigrés juifs d'Allemagne ou d'Europe de l'Est comme George Gershwin, Irving Berlin... Hollywood ou les comédies musicales ont surtout montré le spectacle kitsch chez Gershwin et je ne suis pas persuadé que sa musique était vraiment adaptée au langage de la musique classique.

Mais pour le jazz, pas de doute, ce sont vraiment les jazzmen qui ont su rendre avec intelligence et force la dignité et la magie de ces mélodies. Le jazz moderne est vraiment venu de là, de Lester Young ou Coleman Hawkins. Ma musique n'a rien à voir avec l'industrie du rock. Elle est naïve, primitive et c'est dans la fragilité, l'acceptation de l'erreur et du doute du jazz que je me retrouve totalement. »

Propos recueillis à Louth, Angleterre, par Sylvain Siclier



Previous article

Next article

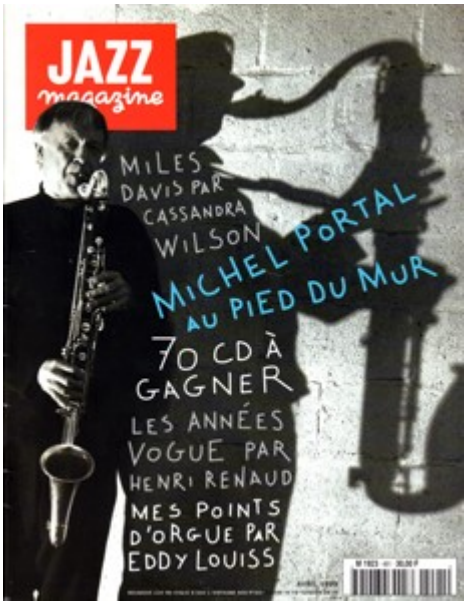
Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Canterbury & Co - Jazz Magazine - N° 491 - avril 1999



Canterbury & Co

Dans la famille des (ré)éditions, on (re)trouve des cartes laissées par les musiciens et amis d'adolescence de « la famille de Canterbury » — ainsi que de son invérifiable descendance. Après avoir tâté de la vie effarante d'un groupe pop en tournée et envisagé de couper court à cet enfer (**Hugh Hopper** ayant tout de même remplacé Kevin Ayers, retenu en Méditerranée), les membres de **Soft Machine** furent requis pour l'illustration sonore d'un spectacle de Peter Dockley où des danseurs en costume de pieuvre affrontaient dans les airs d'anciens gymnastes de l'armée : « Spaced » (Cuneiform Records Rune 90/Orkhêstra). Ensemble, dans un hangar des docks londoniens, ils extrapolèrent une bande-son où chacun satyrisa son instrument : distorsions, altérations, liquéfactions même. Si on se repère au tangage des claviers de **Mike Ratledge**, à la basse déformante de Hopper, à la batterie sèche et rutilante de **Robert Wyatt** qui n'est pas sans évoquer Billy Higgins, on reconnaît le groupe dans cette matière sonore élastique qu'incidemment il abordait et qui allait servir de soubassement à son troisième album.

L'autre composant dans la préparation de « Third », c'était le jazz, de préférence modal ou libertaire, avec lequel Soft Machine flirtait déjà au cours de ses improvisations. Peter Schulze rappelle dans le livret de « Virtually » (Cuneiform Rune 100) que, si l'on ne compte plus les jazzmen qui se sont tournés vers le rock au début des années 70, rares furent ceux qui accomplirent le chemin en sens inverse. Ce concert du 23 mai 1971 pour Radio Brème, après « Third », et juste avant « Fourth » dont tous les thèmes sont utilisés, revient sur un moment trop bref de l'existence du groupe : entre l'arrivée du saxophoniste Elton Dean, venu du quartette de Keith Tippett, et le congé de Wyatt (dont les parties chantées sont réduites à d'anormales vocalises). Celui au cours duquel se cabre la provisoire modernité de Soft Machine : des morceaux gigognes dont les noyaux mélodiques sont interchangeables, abrégés, prolongés ou raccrochés en cours de défilé, qui écarquillent, introduisent le doute et la spontanéité, et font un saisissement.

Il y a dans cet amas sonique livide ou criard bien plus que les ombres profilées de Terry Riley et James Brown

En 1972, Wyatt est donc allé voir du côté de Matching Mole si l'esprit joueur y était encore, Dean est lui-même sur le départ, et Hopper compense la « fusion » dont s'entiche Ratledge en reprenant à son compte les expériences de « Spaced ». Les bandes et boucles dépouillées et entortillées de « 1984 » (Cuneiform Rune 104), augmentées sur *Minipax /*et sur une reprise inédite de *Mini-luv* de cuivres et de saxes, d'un funk dégénéré où excellent Lol Coxhill et Pye Hastings (de Canterbury), s'inspirent des quatre sinistres ministères imaginés par Orwell. Il y a dans cet amas sonique livide ou criard qui effraya Cbs bien plus que les ombres profilées de Terry Riley et James Brown. Le bassiste y étrenne certaines solutions musicalement liquides travaillées aujourd'hui par Tortoise ou Gastr del Sol. Hopper et Dean, sous différents noms (Soft Heap, Soft Head, etc.), n'ont pas cessé d'étendre l'influence et le polymorphisme de cette camaraderie excédant les formations auxquelles elle donne un lieu et une formule. La plus convaincante de ces moutures vit le jour sur ces entrefaites, en 1971-72, avec Just Us dont l'unique enregistrement vient de reparaître enrichi (Cuneiform Rune 103).



De gauche à droite : Elton Dean, Robert Wyatt, Hugh Hopper, Mike Ratledge. Photo : Cuneiform Records.

Elton Dean, aidé de **Marc Charig** au cornet, y maintint la pression et les excès salutaires d'un jazz alors hasardé dans la chaleur orageuse du piano et de la basse électriques. L'autre postérité de Soft Machine viendra des élaborations d'**Henry Cow** dont le batteur **Chris Cutler** nous (re) présente les trois premiers disques, parus chez Virgin au milieu des années 70 avec la complicité de Wyatt, dans leur mixage initial (ReR Megacorp/Orkhêstra) — quelques années après l'édition américaine supervisée par le saxophoniste, clarinettiste et claviériste Tim Hodgkinson. Et c'est déjà une autre histoire.

Chansons étourdies prises de bouffées de chaleur, reprises aux allures d'oraison

Vint ensuite la seconde vie de Wyatt. Hannibal réédite tous les enregistrements (et un coffret de raretés) que le batteur, et le chanteur, et le musicien démasqué s'est figurés après son accident, à commencer par « Rock Bottom » (HNCD 1426/Harmonia Mundi) en 1974. Il faudrait insister sur tout ce que le drame a amplifié chez cet ancien ménestrel : sa voix plus légère que l'air qui prend sa source dans un fredonnement de démiurge ou un soupir, l'invention verbale et la vraie fantaisie de ses textes (reproduits pour la première fois dans les livrets, et traduits aux éditions Aencrages), la neige persistante des claviers et des percussions sur laquelle se détachent les grands amis (**Mongezi Feza** et **Gary Windo** du *Brotherhood of Breath*, **Fred Frith** et **John Greaves** d'Henry Cow, Hopper et **Richard Sinclair**... de Canterbury, dernièrement **Evan Parker** et **Annie Whitehead**), les chansons étourdies prises de bouffées de chaleur, les reprises aux allures d'oraison *(Song for Che* de **Charlie Haden**) ou de friponneries (*Strange Fruit*), le studio devenu chez soi pays des merveilles. Un an après « Rock Bottom », où il effectue une plongée métaphorique qui l'emmène au-delà de sa chute, Wyatt met en scène « Ruth is Stranger Than Richard »

(HNCD 1427), œuvre bouffonne et chamboulante dont il ne retrouvera l'inspiration et l'envie qu'avec « Schleep », paru en 1997 (HNCD 1418). Au préalable, « Old Rottenhat » (HNCD 1434), « Nothing Can Stop Us » (HNCD 1433) et « Dondestan » (version remixée et cd-rom, HNCD 1436) marqueront le temps d'une plus grande solitude et celui d'une politisation plus express. Une collecte d'informations appelée « biographie » vient d'être mal traduite en français aux éditions Camion Blanc, sous le titre *Robert Wyatt, faux mouvements*. Elle laisse à penser que, chez cet homme *volant* qui, enfant, passait ses vacances chez l'écrivain Robert Graves, rien ne saurait être désuni, le songe et la probité, un malheur et un délice, conscience incurable et émerveillement.

Alexandre Pierrepont

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

La résurrection de la douce machine de Robert Wyatt - Mad -17 mars 1999

MAD

LES MAX DU MAD



La résurrection de la douce machine de Robert Wyatt

Cela fait plus de trente ans que, discrètement mais avec un talent fou, l'Anglais Robert Wyatt marque de son empreinte la pop expérimentale. Au sein de Soft Machine (1966-1971) d'abord, de Matching Mole ensuite avant une carrière solo (inaugurée par le sublissime « Rock Bottom » consécutif à un grave accident qui le clouera dans une chaise roulante pour le restant de ses jours).

Après avoir réédité chacun de ses six albums parus au cours des trois décennies, le label Hannibal a eu l'excellente idée de regrouper en un coffret de cinq CD intitulés «Eps» (distr. Munich Records) la musique de Wyatt qui n'avait pas paru sur ses long-playing : faces b, remixes, mini-album «Work in progress», musique du film «Animals»... Une face interactive propose même la vidéo de «Shipbuilding». On retrouve ainsi tout l'univers passionnant du musicien en chambre, sa voix plaintive et ses travaux sur. les sonorités feutrées servant aujourd'hui une classe de musiciens contemporains de plus en plus bondée.

Photo Retna.

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

La belle tristesse de Wyatt - Le Vif / L'Express - Mars 1969



Une splendide compilation portant sur un quart de siècle d'œuvres solo prouve que Robert Wyatt est, tout simplement, l'un des plus grands artistes de la culture rock britannique

« J'approche le bonheur lorsque je me sens libre de me perdre dans mon propre environnement. C'est comme prendre un bain chaud où la température du corps se confond avec celle de l'eau autour de soi. Je me sens à l'opposé de ces artistes prônant l'individualisme et qui, d'une certaine façon, s'opposent au monde : pour moi, c'est le cauchemar ultime ». Dans ces bribes de biographie en libre-service sur le Net (1), Robert Wyatt cerne ainsi son comportement : une démarche où l'introspection sert de lien avec le monde. Le vecteur des pensées de cet Anglais né à Bristol en 1945 est donc sa musique, héritière unique du jazz moderne, de l'expérimentation psychédélique des sixties et d'un goût prononcé pour la mélodie.

En 1968, lors de la parution du premier album de Soft Machine, on remarque d'emblée le batteur-vocaliste du trio : un multi-instrumentiste de 23 ans. Capable de chanter note pour note le solo de Charlie Parker sur *Donna Lee* ou d'enchaîner avec un maximum de soul une collection de tubes de James Brown. C'est Wyatt, bien sûr, fou de musique noire et de fusion sonore. Après cinq ans de Soft Machine, Wyatt fonde Matching Mole, autre formation anglaise « progressiste ». C'est déjà sa voix qui exprime au mieux son talent : un organe crayeux, friable, extraordinairement mélancolique et suggestif. Qui brasse les histoires fantomatiques aussi bien que les récits épiques, proches de la chronique engagée. Cette voix est toujours la force motrice du tout nouveau *EP's* (2), collection de cinq (mini) CD rassemblant dix-neuf pièces musicales signées Wyatt, de 1974 à nos jours. Emballé façon art brut dans les peintures de la compagne de Wyatt, Alfreda Benge, ce coffret aux illustrations enfantines resitue l'importance musicale du musicien ermite.

De Costello à Gabriel

Lors d'une soirée trop arrosée en juin 1973, Robert Wyatt fait une chute de quatre étages et se brise la colonne vertébrale. Il est condamné à la chaise roulante. Sa vie bascule, en même temps que sa musique. *EP's* témoigne d'une longue période loin des folles scènes récréatives des années 60.



Le premier des EP's s'ouvre pourtant comme un clin d'œil à celles-ci avec une reprise de *I'm a Believer*, tube de Neil Diamond. Ce sera pour Wyatt son seul véritable succès en single, avec une apparition en chaise roulante au célébrissime Top of the Pops britannique. Les autres morceaux de cet EP 1, tous datés de 1974, culminent dans la mélancolie de *Memories* et d'une chanson live au Drury Lane de Londres : quelque part entre Peter Hammill et le chant des sirènes, Wyatt monte sa voix dans les aigus avec une considérable charge émotive.

L'EP 2 contient le fabuleux *Shipbuilding* (écrit par Costello et Clive Langer) et d'autres titres aussi intenses tels qu'une refonte admirable de Thelonious Monk.



Robert Wyatt : une voix bouleversante issue de l'expérimentation anglaise. ISOPRESS

Sur l'EP 3, Wyatt combine son goût de la musique latine avec des arrangements électroniques « primitifs ». Sa version d'un classique du Chilien Victor Jara et son protest-song contre l'invasion américaine de la Grenade (*Amber and the Amberines*) témoignent de son engagement politique et de l'originalité viscérale de son univers. Ainsi, la reprise dépouillée du *Biko* de Peter Gabriel transforme le crime raconté (celui d'un militant noir en Afrique du Sud) en récit épuré simplement bouleversant. Seul l'EP 4 freine notre enthousiasme puisque cette longue pièce de 20 minutes, écrite en 1982 pour un film, manque clairement de support visuel. Ce qu'on oublie bien vite avec le volume 5 : quatre remixes de l'album *Shleep*, sorti en 1997. Quatre songes drum'n'bass où Brian Eno, Philip Catherine et Paul Weller, entre autres, plongent avec délice dans la musique terriblement humaine de Robert Wyatt.

Philippe Cornet

(1) www.rykodisc.com/Ryko-Internal/Limited/wyatt/ title.htm

(2) EP pour Extended-Play, nom donné aux 45-tours comportant plus de deux chansons, très en vogue dans les années 50/60 EPs, distribué par Munich Records.

Previous article

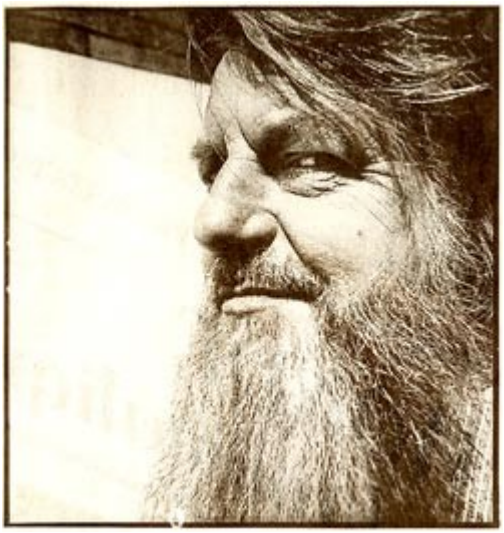
Next article

Back to the list

Robert Wyatt, le miel de la mélodie - Le Monde - 12 mars 1999

ROBERT WYATT, LE MIEL DE LA MELODIE

Compositeur de chansons tendres et hantées, l'ancien batteur de Soft Machine nous a ouvert la porte de sa retraite créative dans la campagne anglaise.



> Zoom

Sur la route qui relie Market Rasen à Louth, un bourg de bonne taille dans le Lincolnshire, à plus de trois heures de train au nord-est de Londres, Alfreda Benge montre des étendues plantées de céréales. « Ils détruisent les terres avec leurs engrais, pour gagner plus d'argent. Et pour élever leurs cochons, chaque jour ils polluent un peu plus. » « Ils », ce sont les grands propriétaires qui se partagent le pays. « Alfie », la compagne de Robert Wyatt depuis le début des années 70, fulmine contre l'héritage du libéralisme thatchérien : les chemins de fer ayant été privatisés, pour atteindre Louth, dont la station n'était plus rentable, il faut une trentaine de minutes de voiture.

Alfreda Benge et Robert Wyatt se sont installés ici à la fin des années 80. Les habitants les connaissent, mais de loin. Le couple a quitté Londres , en raison de l'augmentation des loyers , et de voisins qui avaient peu de tendresse pour les accents mélancoliques de la voix de Wyatt, les motifs rythmiques joués à la cymbale et ses mélodies étranges et hantées, gaies et ironiques qui s'échappent de petits claviers. Robert Wyatt montre son nouvel enregistrement, un regroupement de titres rares, de 45-tours oubliés, qui fait suite à la réédition, sous son contrôle, des cinq albums qu'il a enregistrés en vingt- cinq ans (Le Monde du 21 novembre 1998). Le coffret de carton, les pochettes intérieures ont été conçus par Alfie. Tous deux sont fiers et heureux du résultat. « Nous avons réalisé du neuf à partir de quelque chose d'ancien, explique Robert Wyatt, mais sans la sentimentalité ou la nostalgie qui sont souvent attachées à ce type de compilations. Rien de spectaculaire, mais ça rafraîchit l'esprit. »

DU JAZZ NAÏF - Le spectaculaire, Robert Wyatt et Alfreda Benge s'en méfient. Les années 60 des débuts de Wyatt - batteur de Soft Machine, évincé par ses « camarades », fondateur du groupe Matching Mole en 1970 - sont loin. « Je n'ai aucun souvenir enjolivé de cette période. Je buvais beaucoup, pour vaincre la terreur panique de me retrouver sur scène. On tournait en permanence, les disques se vendaient et on ne gagnait pas un sou. Des managers sont partis avec la caisse... Je préfère ma vie d'artiste aujourd'hui. » Le 1er juin 1973, lors d'une fête, Wyatt, fin saoul, tombe de la fenêtre d'un appartement londonien. Il survit, mais restera à jamais dans une chaise roulante.

Wyatt devient alors chanteur, il joue du piano, de quelques percussions ; il se mettra aussi à la trompette, une de poche comme celle de Don Cherry, l'un de ses héros du jazz. Dans

la maison de Louth, Wyatt a pu installer un piano à queue, des éléments de batterie, des claviers, du matériel d'enregistrement... C'est là qu'il prépare, note à note, dans le doute, durant des semaines, ses compositions. Parfois, il quitte la petite maison de briques rouges pour un studio d'enregistrement. « D'une certaine manière, ma musique peut être présentée comme du jazz dénuée de virtuosité instrumentale, ajoute Robert Wyatt. Du jazz naïf et primitif en quelque sorte. C'est la musique qui a le plus de sens pour moi, une découverte qui est l'une des disciplines artistiques les plus importantes pour moi avec la peinture de Paul Klee ou Picasso. Et puis il y a le cinéma, en particulier le cinéma français ; je pense à un auteur comme Eric Rohmer par exemple. Je pense que le jazz est l'art le plus surprenant, le plus éblouissant de l'Amérique. »

Le monde de l'enfance a parfois été évoqué à propos des créations fragiles de Robert Wyatt. Il se souvient, avec amusement, que lorsque ses premiers disques ont été édités aux Etats-Unis , ils avaient été parfois mis dans la section « Pour enfants ». « Je me rapproche du monde de l'enfance après avoir été adulte », dit-il songeur. Ses séquences courtes avec une ligne mélodique claire et un rythme qui les met en valeur - « Ce qui est finalement une bonne définition d'une chanson pop » - ont une simplicité d'apparence que Wyatt met des semaines, des mois à atteindre.

L'ART, MOTIVATION PREMIÈRE - Robert Wyatt et Alfreda Benge ont appris à mettre en commun leurs talents. A Wyatt la musique, la voix, à Benge les pochettes, les dessins : des pastels, des dessins au crayon, récemment du papier découpé qui rappelle Kokoschka.

Les textes de Wyatt n'ont pas toujours de signification évidente, d'autres pointent les injustices, les cruautés du système capitaliste. A une époque, Robert Wyatt a rejoint le Parti communiste de Grande-Bretagne. « Je me considère comme quelqu'un de gauche, de manière instinctive, ce n'est pas une position qui me vient de lectures ou de théories. J'ai eu ma carte du parti, mon quotidien était le même que celui des opprimés. Mes chansons ont parfois été le reflet de cette position mais il n'y a pas de message. Ce ne sont pas mes chansons qui vont apprendre quoi que ce soit aux gens, et l'art reste ma motivation première. Pour moi, c'est une manière d'atteindre la vérité. » Un jour, Alfie s'est enhardie à proposer des poèmes, elle a même chanté.

Dans la maison, il y a des tableaux, des objets africains, une collection de cruches sur des étagères, des livres d'art, des ouvrages de Chomsky, des essais sur la politique, la sociologie... Wyatt écoute la musique d' Ascenseur pour l'échafaud, de Miles Davis, l'un de ses disques favoris. Quand le soleil reviendra sur ce pays humide, proche de la mer du Nord, « Alfie » retournera dans le jardin et « Robert » s'installera près d'elle. Lentement, avec des silences, le couple commencera alors à faire venir au jour une nouvelle chanson.

Sylvain Siclier

Previous article

Next article

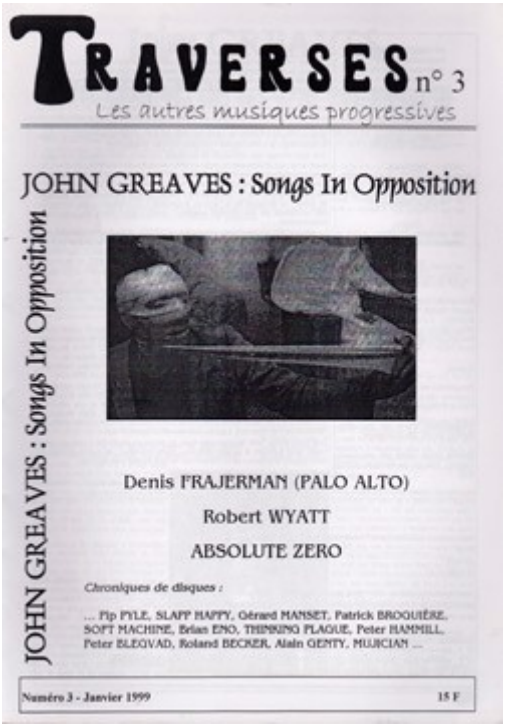
Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Robert Wyatt - Traverses - N° 3 - Janvier 1999



ROBERT WYATT

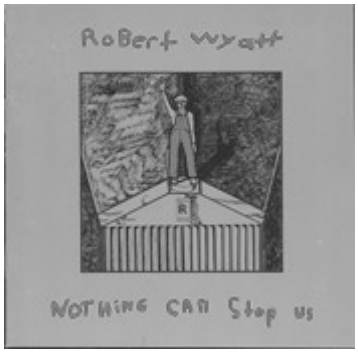
Suite des rééditions remasterisées des œuvres solistes de Robert WYATT.

Après Rock Bottom et Ruth is Stranger than Richard (v. TRAVERSES n° 2), c'est au tour des principaux opus des années 80 et début 90, en attendant la parution en février d'un coffret regroupant singles, mini-albums, vidéos promo et remixes. Le prétexte était idéal pour revenir sur ces productions sans doute moins connues ou mésestimées, d'autant que la première biographie rédigée sur WYATT vient récemment d'être traduite en français.

Nothing Can Stop Us (1982, Rough Trade - rééd. 1998, Hannibal - Rykodisc / Harmonia Mundi)

A la fin des années 70, le marché de la musique tourne le dos à tous ceux dont la pratique musicale s'inscrit dans une réflexion et une démarche individuelle ou collective à perspective créatrice et ne devient qu'une usine à fabriquer des hits pour abrutir les masses.

Le dialogue entre artistes et maisons de disques s'en va à vau-l'eau... de boudin. Robert WYATT, sceptique quant à la possibilité de se faire encore entendre, se réfugie dans les bouquins pour parfaire sa culture et s'inscrit au Parti communiste anglais pour maintenir sa conscience politique en éveil. Son rendement créatif souffre alors de léthargie. Geoff TRAVIS, le patron du label Rough Trade, vient cependant secouer le brave Robert, qui se risque donc à enregistrer quatre singles comprenant des reprises. Paru en 1982, Nothing



Can Stop Us regroupe ces singles et leurs faces B et comprend en outre deux nouvelles compositions, Born Again Cretin et Red Flag. Présenté sous l'angle peu ragoûtant de ce qu'il faut bien appeler une compilation, ce recueil est pourtant le garant de la possibilité (de la nécessité) pour un créateur tel Robert de continuer à faire valoir ses options dans un contexte a priori hostile à celles-ci, et ce, sans jamais déroger à la règle du format single.

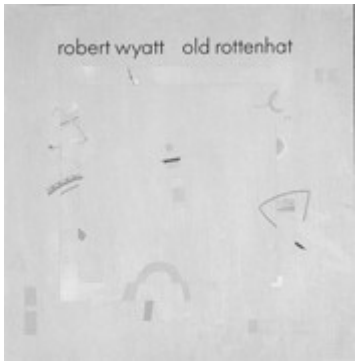
Ayant fait sien le principe selon lequel le verbe doit figurer un engagement, un acte politique, Robert WYATT reprend ainsi des chants ou des hymnes à caractère révolutionnaire, tel Caimanera, adapté de l'hymne cubain non officiel Guantanamera ; Strange Fruit, qui dénonce les lynchages des Noirs dans l'Amérique des années 30 ; ou encore Arauco, chanson chilienne évoquant la colonisation des tribus indiennes, tandis que Red Flag (" Mon beau sapin... ") en appelle à l'unité des ouvriers du monde. La reprise de Stalin wasn't Stallin du GOLDEN GATE QUARTET et celle du tube disco du groupe CHIC At Last I'm Free, avec son ambiance fin de soirée dans un club aux bouteilles vides de liquides mais pleines de fumées, ne déparent évidemment pas dans cet ensemble, si l'on veut bien considérer leur connotation politique.

Nothing Can Stop Us rend d'autant plus compte du caractère unique des singles de WYATT que celui-ci a même convié d'autres artistes à se produire sur ses faces B.

Ainsi Peter BLACKMAN vient-il réciter son poème Stalingrad, alors qu'un groupe de musiciens bengali, DISHARI, représentant d'une organisation culturelle en faveur du Bengladesh, accompagne Robert sur Grass avec ses shenaï et tablas et nous gratifie d'un Trade Union de circonstance.

On aura compris que cet album rend un hommage respectueux et revendicatif en faveur des minorités " indigènes " et, à ce titre, mérite d'être considéré comme l'une des œuvres de référence de la " World Music ", au sens noble du terme. De la part de quelqu'un qui prétendait avoir atteint le degré quasi zéro de la créativité, Nothing Can Stop Us se révèle être un album de haute cohérence. Celle-ci n'était certes pas préméditée, mais vu les thèmes abordés dans ces " simples ", leur réunion sur un LP ne pouvait qu'établir une remarquable logique politique et intellectuelle, à défaut d'une grande homogénéité musicale. (Mais cette dernière considération est insignifiante, je suis bien d'accord avec vous !)

Old Rottenhat (1985, Rough Trade - rééd. 1998, Hannibal - Rykodisc / Harmonia Mundi)



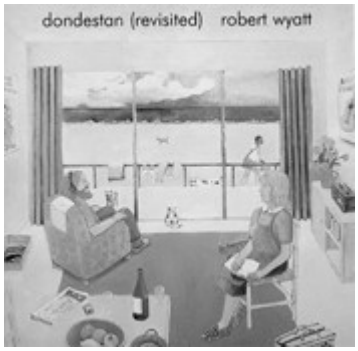
Passent les années et brûle encore la flamme de l'engagement révolutionnaire chez WYATT, de sessions en collaborations diverses. C'est l'époque où il enregistre sa version de Biko et The Wind of Change / Namibia, avec un groupe d'Afrique du Sud, THE SWAPO SINGERS. En 1985, Robert a retrouvé un potentiel d'écriture suffisant pour faire un nouveau disque. Ce sera Old Rottenhat, dédié à Michael BETTANY, un ouvrier anglais manipulé et accusé d'avoir livré certaines indiscrétions au bloc de l'Est ; son histoire posant, selon WYATT, le problème de la liberté individuelle dans une société donnée. Robert traite dans cet album du sort inique de la classe ouvrière (Alliance), fustige le capitalisme (The Age of Self), l'impérialisme anglais (The British Road) et la société de consommation (Mass Medium). Enfin, il n'oublie pas non plus de réveiller la conscience coupable des Etats-Unis par rapport à la cause indienne dans le bien nommé United States of Amnesia. (" And if you killed all those red skins long, long ago, well they'd all be dead now anyway (...) Build your aryan empire in Peace. ")

La bonne conscience moralisatrice de la culture orientale et américanisée est ainsi prise à partie avec une détermination lucide et meurtrie. Cela s'en ressent sur le plan musical puisque la voix de Robert se fait encore plus spectrale et que seuls quelques claviers, percussions et boîtes à rythmes lui servent de support fragile.

A cette aridité instrumentale s'ajoute une rectitude, voire une austérité textuelle qui bannit tout ce qui pourrait passer pour une allusion trop floue, une formulation trop vague ou une métaphore trop évasive. Robert WYATT s'est appliqué à écrire des textes où ses idées sont formulées sans aucune ambiguïté possible, de manière à empêcher toute récupération malsaine. Si l'on n'est plus dans Rock Bottom, on est à coup sûr dans le " Politic Bottom ".

Dondestan (revisited) (1991, Rough trade - rééd. 1998, Hannibal - Rykodisc / Harmonia Mundi)

L'histoire n'aura pas attendu le changement de siècle pour procéder à ces coups de théâtre qui ont le don de bouleverser les repères idéologiques des hommes. Les manichéismes ne sont plus ce qu'ils étaient, mais il y a néanmoins encore pas mal de causes à défendre et de questions à poser.



Dondestan, en espagnol, signifie " Où sont-ils ? " et fait référence aux apatrides. Mais Dondestan, c'est aussi une communauté mythique, peut-être pas le village mondialiste dont on rêve aujourd'hui, mais en tout cas la communauté de ceux qui n'ont plus ou pas de racines.

C'est de nouveau pour WYATT un album solo, mais solo ne signifie pas forcément en solitaire. Les textes sont en fait des poèmes de sa femme, Alfie (qui conçoit également les pochettes), sur lesquels Robert a composé des musiques ; et le camarade Hugh HOPPER est également venu caser une compo (LISP Service). Le minimalisme de l'instrumentation (claviers, percussions) permet à WYATT d'épanouir son chant plaintif en de funambulesques mélopées et certains climats sont réminiscents de Rock Bottom, le vieil orgue qui avait servi jadis ayant été déterré pour l'occasion. Sight of the Wind et Catholic Architecture resteront à jamais de rares et émouvantes émanations de ce que l'âme humaine a d'indicible. Au contraire de Nothing Can Stop Us et de Old Rottenhat, réédités sans aucun changement hormis la remastérisation, Dondestan a pour sa part subi quelques transformations sur le plan sonore

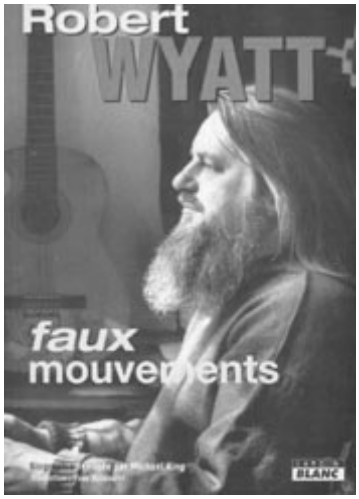
Du fait de contraintes de temps, la première édition avait été, d'après Robert, mixée un peu trop sur le pouce ; l'album a donc été entièrement remixé. Il s'agit toujours des mêmes morceaux, des mêmes prises, mais dont la géographie sonore (masses instrumentales, lignes vocales, tracés rythmiques) bénéficie d'une mise en relief plus contrastée. Et quand bien même les versions sont celles de l'édition originale, il a été procédé de-ci, de-là à de légères modifications : la partie instrumentale de CP Jeebies a été écourtée, l'entrée des percussions différée sur Dondestan, le phrasé de batterie repensé sur Shrinkrap, alors que Workship gagne une minute instrumentale supplémentaire. De plus, toutes ces perles se suivent dans un ordre différent du premier Dondestan. L'essentiel, c'est-à-dire l'envoûtement émotionnel, a été heureusement préservé, il se bonifie même grâce à cette restauration de printemps.

Comptant parmi les plus beaux opus de WYATT, Dondestan se remet à briller. Les diamants ont beau être éternels, il faut veiller à en améliorer l'éclat. Voilà qui est fait. Ajoutons qu'une partie CD-ROM complète la piste audio et contient un entretien de près de vingt minutes avec notre " little red Robin Hood " préféré.

Robert WYATT - Faux Mouvements (éditions du Camion Blanc)

C'est assurément une initiative inspirée de la part des éditions du Camion Blanc que de rendre enfin disponible sur notre territoire la biographie sur Robert WYATT réalisée par Michael KING, et qui plus est, traduite ! Il y a là-dedans tout ce que le moindre admirateur du personnage pouvait rêver d'apprendre. L'originalité de l'ouvrage était en effet de retracer le parcours si peu commun de Robert ELLIDGE WYATT, non sous forme d'un exposé fastidieux mais à partir de témoignages divers, les siens comme ceux des gens qui ont partagé son histoire à un moment donné, des débuts de sa carrière de musicien jusqu'à aujourd'hui. Les trois quarts du livre s'attardent surtout sur la période des années 60-70, celle qui recouvre donc les aventures ô combien épiques et hallucinées du DAEVID ALLEN TRIO, de SOFT MACHINE, de CENTIPEDE, de MATCHING MOLE, etc. C'est toute une époque et un état d'esprit qui ressurgissent avec la sensation du direct. Quantité d'anecdotes et d'informations concernant les tournées, les concerts, l'enregistrement des

albums et les rencontres des artistes sont ainsi livrées au grand jour, c'est dire si nous avons affaire à une source de renseignements particulièrement profuse !



On s'explique donc mal pourquoi l'objet, étant donné son importance, pâtit d'un certain nombre de négligences qui, accumulées, lui portent un cinglant préjudice.

D'abord, une bonne partie des documents visuels de la version originale ont été supprimés. Il était pourtant facile de leur faire de la place en réduisant la taille des caractères, pour le moins voyants dans cette édition française...

Mais il y a plus grave : l'ouvrage est en effet truffé de toutes les coquilles et fautes de frappes, d'orthographe, de syntaxe et d'accord grammatical possibles et imaginables ! On se croirait au BHV du bêtisier de l'édition. C'en est à un point tel que les propos traduits en deviennent parfois flous ou ambigus et flirtent sans vergogne avec l'incompréhensible. Déjà que les différents entretiens recueillis ne sont pas datés (on ne sait s'ils sont d'époque ou postérieurs à celle-ci), il n'était pas utile de bouleverser davantage la chronologie en jonglant avec les temps des verbes (il y a parfois trois temps différents dans une même phrase)...

Je sais qu'il est facile de critiquer, mais je vous prie de croire que, à TRAVERSES, on connaît bien le problème ! Et je ne dénonce pas seulement ici le fait qu'on ait écrit " sceau " au lieu de " seau ", mais surtout des approximations dans la traduction qui engendrent des âneries de première classe. Je suis désolé, mais une " jews harp " n'est pas une " harpe juive ", c'est une guimbarde ! En outre, je ne savais pas qu'Ornette COLEMAN était une femme ! Ou alors il s'est fait faire une opération... (Mais on ne me dit jamais rien, à moi ! Je le savais, c'est un complot...)

Pour finir, il faut croire que tous les efforts ont été fournis pour rendre la discographie de fin de volume suprêmement illisible, avec ses abréviations et ses chiffres qu'on ne sait pas quoi-t'est-ce qu'ils veulent dire... Ah, au fait, vous saviez, vous, que le premier 45 T de SOFT MACHINE, sorti en 1967, était un sampler CD ?

On en apprend de belles, des vertes et des pas mûres... Ce n'est pas parce que cet ouvrage était censé s'adresser à un public spécialisé qu'il fallait passer outre à toute exigence de rigueur typographique. Malheureusement, c'est au lecteur de payer l'addition !

T.B. et S.F.

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Robert Wyatt, d'air et d'eau - Le Monde - 21 novembre 1998

ROBERT WYATT, D'AIR ET D'EAU

Le chanteur et compositeur britannique réédite cinq de ses albums, dont son chef-d'oeuvre, publié en 1974, « Rock Bottom ».

LE 1er JUIN 1973, Robert Wyatt Ellidge, né le 28 janvier 1945 à Bristol, tombe du quatrième étage d'un appartement londonien. Il se brise la colonne vertébrale. Il vit désormais dans une chaise roulante. Robert Wyatt, ancien batteur de Soft Machine puis de Matching Mole, l'une des plus belles voix du rock anglais, pianiste, compositeur, membre de cette confrérie de musiciens qui, à partir du milieu des années 60, ont permis aux improvisateurs du rock et du jazz britanniques de se fréquenter de manière créative, a alors le choix entre le désespoir et la renaissance. Avec le soutien de sa compagne, Alfreda Benge, de quelques amis, dont de nombreux musiciens, Wyatt va réapprendre - apprendre dans certains cas - le goût de la musique, de la nature, de la politique, le goût des mots, du chant, de l'amour pour Alfreda qu'il appelle Alfie. Une certaine forme de solitude lui convient, de dérision à son égard également.

C'est de tout cela, en grande partie, dont il sera question à partir de 1974 pour Robert Wyatt, au travers d'albums et de singles, de collaborations diverses et de groupes plus ou moins durables. Dans Wrong Movements, la biographie que lui consacre Michael King - traduite sans la plupart des documents de la version originale, mais avec coquilles et fautes diverses aux éditions Camion blanc -, Wyatt dit aussi : « J'ai le sentiment qu'après cet accident je suis devenu un meilleur musicien, plus concentré ».

Cinq albums de Robert Wyatt sont réédités sous son contrôle. Il n'a procédé qu'à quelques modifications : ici une courte présentation ; là la reproduction de textes des chansons ; ailleurs de nouveaux dessins d'Alfie, qui a réalisé toutes les pochettes de ses disques ; là encore un remixage et un nouvel ordre des titres. Ce sont les albums tels quels, sans « inédits ». Des albums d'une quarantaine de minutes, denses, concis, regroupements de chansons fragiles qui hésitent souvent entre le tragique, le mystère et la tendresse, parfois séparés par plusieurs années.

CHANTS RÉVOLUTIONNAIRES

Rock Bottom, c'est vingt-quatre ans en six chansons. Le musicien crée le disque auquel tout son futur travail sera régulièrement mesuré. Il dira en avoir souffert. C'est une pièce maîtresse, fondatrice que l'on écoute là. Quelques notes de piano, une trompette qui déchire l'air, des percussions, et cette voix masculine et féminine, un peu cassée, qui ne se laisse pas apprivoiser, une voix plus proche des failles d'un Chet Baker que de la perfection formelle.

En mai 1975, Ruth is Stranger than Richard, succède à Rock Bottom. Album hybride, inévitablement en deçà des fantasmes d'un Rock Bottom bis, il est partagé entre la

collaboration de Wyatt avec le guitariste Fred Frith - illustration des relations régulières avec la nébuleuse du groupe Henry Cow - et la tentative de rendre viable une envie de trio avec le saxophoniste Gary Windo et le trompettiste Mongezi Feza - tous deux morts depuis. Ruth... s'approche de près du jazz, celui d'Albert Ayler, venu des fanfares, comme celui du Liberation Music Orchestra de Charlie Haden, dont il serait un versant mobile et léger. De là l'intérêt de Wyatt pour des chants révolutionnaires, pour une parole qui reflète des actes et des engagements - il rejoint le Parti communiste britannique pour quelques années. De là, plusieurs reprises regroupées, en 1982, dans Nothing Can Stop Us. Chants de Cuba (Caimanera), du Chili (Arauco), des Etats-Unis (Strange Fruits), du monde (Red Flag, le drapeau rouge).

Old Rottenhat (1986) accentue cette notion d'engagement. L'album est dédié à Michael Bettany, Britannique emprisonné pour avoir vendu des secrets aux Soviétiques. Prenant pour cible les conservateurs, Old Rottenhat est aussi le disque d'un Wyatt plus sombre, seul avec ses claviers, boîtes à rythmes et petites percussions. Aride par endroits, porté par une voix plus désincarnée qu'à l'accoutumée, le disque contient quelques perles dont s'échappe le cristallin Mass Medium.

Enfin Dondestan (1993) prolonge cette volonté d'être seul. Aux textes ouvertement politiques, Wyatt substitue les poèmes d'Alfie ; sa musique se fait plus acoustique. Il est généralement seul. Le bassiste Hugh Hopper (Soft Machine), fidèle parmi les fidèles, passe à un moment. Dondestan - ici dans une version remixée et réorganisée - ramène la lumière dans l'univers de Wyatt. Une lumière encore pâle, fugitive mais perceptible qui prendra de l'ampleur les années suivantes. Même si l'ampleur chez Wyatt reste toujours de l'ordre du minimalisme.

Sylvain Siclier

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Robert Wyatt à la maison, l'After Shleep - Improjazz - N° 45 - mai 1998

ROBERT WYATT A LA MAISON - L'AFTER SHLEEP



> Zoom

Robert est de retour, 44 numéros plus tard...

Robert Wyatt est désormais plus qu'un "homme à fans".
Le succès commercial sans précédent de "Shleep" couronne l'oeuvre d'un artiste dont le moindre talent n'est pas celui de jongler malicieusement avec les paradoxes. Ce disque ouvert fait exploser les chapelles musicales et consacre des collaborations artistiques inattendues. Ces chansons d'humeur et d'humour coulent de source en dépit de leur architecture complexe. Depuis "Rock Bottom", Robert n'avait pas conçu de disque aussi émouvant. Il était nécessaire que retombe un peu l'enthousiasme suscité par cet album hors normes pour envisager de rencontrer enfin son auteur...

Avril-Décembre : 9 mois nous séparaient de la sortie du chef-d'oeuvre et il était possible de bavarder avec Robert sans être irrésistiblement aspiré par le souvenir obsédant des mélodies de "Shleep"... Lors d'une conversation à bâtons rompus qui a duré plus de trois heures, Robert a beaucoup parlé. De sa jeunesse, de musique plus encore, de politique un peu... Pour lui, cette interview mettait un terme à toute une série d'entretiens accordés à la presse internationale. Un parfum de vacances a souvent filtré de cette après-midi d'hiver plus volontiers ponctuée par les verres de Coteaux du Loire que par le tic-tac des aiguilles de la pendule.

Robert Wyatt et Alfie Benge sont des gens chaleureux et leur maison est à leur image. Le salon est au centre de la vie commune. C'est là que trônent la chaîne stéréo et le lecteur C.D. La pochette du "Best of' des Coasters côtoie une photo où John Peel pose en compagnie de Robert. Ici, on préfère le bois, la faïence et le vinyl au fer et au plastique... Très vite l'ordre des questions cède la place à une conversation vaguement chaotique. Alfie, absente le temps de l'entretien, fait de furtives réapparitions, commente ou ravive tel ou tel souvenir...

Robert et Alfie aiment l'Europe continentale. Alfie est d'origine austro-polonaise et Robert ne manque pas une seule occasion de placer un mot ou une phrase en français ou en espagnol. Il a une affection particulière pour les calembours : "Shleep" associait le sommeil et les moutons que l'on compte pour s'aider à s'assoupir. Dans le passé, il en a concocté des bilingues: ainsi Matching Mole était un clin d'oeil phonétique et franglais à Soft Machine. On se souvient d'une lointaine prestation à la télévision française où Robert, le visage dissimulé par un passe-montagne, présentait les morceaux de "*Little Red Record*" en français...

La France et l'Amérique.

"J'ai été élevé dans une atmosphère continentale. Mes parents ont vécu longtemps en Espagne et en ont ramené des habitudes culinaires. Chez nous on mangeait de l'ail et de l'oignon: autant de parfums qui révoltent l'odorat des britanniques! Mais c'est à Paris, où j'ai vécu quelques mois à la fin des années 50 que m'ont été révélés en même temps le jazz et le cinéma. C'est là que j'ai vu "Ascenseur pour l'échafaud". Je ne comprenais pas un mot de ce que racontait Jeanne Moreau mais j'ai découvert Miles Davis et Barney Wilen : un moment de pur bonheur ! J'allais à l'école du quartier avec le fils des amis de mes parents, des gens qui avaient rejoint de la résistance pendant la guerre. A la fin de mon séjour je parlais français. Il s'est rouillé depuis ! Parfois, je me teste: quand un journaliste de Libération est venu me voir à l'occasion de la sortie de "Shleep", j'ai insisté pour que l'interview se déroule en français. Mes lacunes ont été décisives: nous sommes vite repassés à l'anglais... Pour un projet de Mike Mantler, j'ai dit une poésie de Soupault. Ma façon de prononcer les diphtongues françaises, "l'oeil" par exemple, a le don d'agacer Alfie !".

Robert suit l'actualité culturelle française de très près: son cinéma, sa chanson (Jean-Louis Murat), sa musique (Pascal Comelade) ont peu de secrets pour lui. Il a une affection particulière pour le jazz français des années 50 et 60, un sujet qu'il maîtrise particulièrement bien...

"Le jazz français a su mettre en valeur les solistes américains. Je pense à René Urtreger, Pierre Michelot, Jean-François Jenny-Clark, Mimi Perrin, Jacques Loussier... On les sous-estime sans doute au regard de leur carrière "populaire" mais leur sensibilité est bien là. Dans les années 50, la scène française a révélé des gens comme Chet Baker ou Miles Davis... En Amérique, le jazz était perçu comme une musique légère, en France, on l'a prise au sérieux et les artistes de couleur ont trouvé un refuge. Les jazzmen américains étaient enfin traités avec respect. Ils se sentaient à l'aise pour jouer. Le groupe de Miles Davis était mixte: deux noirs - trois français. Cette combinaison inter-ethnique n'a rien à voir avec l'impérialisme mais tout avec les bonnes manières! Cette combinaison a été décisive : grâce à elle, Miles a pu se libérer des structures mélodiques et il a pu laisser ses talents d'improvisateur littéralement exploser. Ca, c'est unique... Je crois aussi qu'il y a une connexion historique entre la France et l'Amérique, entre le vieux continent et le berceau du jazz: Sidney Bechet était un créole de la Nouvelle-Orléans... Dans un contexte personnel et forcément subjectif, vu le recul que me donnent mon âge et ma culture musicale, je considère que ma façon de chanter a plus été influencée par le jeu de trompette de Miles Davis dans "Ascenseur pour l'échafaud" que par la voix de n'importe quel chanteur".

Robert est frappé par "l'impérialisme de l'intérieur" qui pénalise les américains, les condamnant à l'ignorance de leurs racines et de leur histoire...

"*Avec Soft Machine, nous avions tourné aux Etats-Unis en première partie de Jimi Hendrix. C'était en 67 ou 68... J'ai le souvenir d'endroits*
neufs et curieusement interchangeables... Le fan de jazz que j'étais a été déconcerté par le manque de culture des Afro-américains. Ils ignoraient jusqu'au nom de Langston Hughes! Non seulement leur histoire leur était inconnue, mais aussi leur propre culture musicale! Cette culture de l'oubli encourage le manque de recul, elle empêche le processus évolutif normal des choses... Alors même si, pour des raisons toutes aussi valables les unes que les autres, on peut ne pas être sensible à la musique de Wynton Marsalis, on doit garder en mémoire qu'il est un de ceux qui est le mieux placé pour la défendre et la promouvoir. Il en est un des gardiens les plus précieux. Par sa simplicité et son attitude ouverte, il parvient à faire partager son amour mais aussi sa connaissance du patrimoine musical afroaméricain. Il ne faut pas oublier que les années 30, 40 et 50, pour les jeunes du ghetto, c'est le Moyen-Age ! Infatigablement, il initie les gens de sa communauté avec leur culture...".

Le Folklore et le rock.

Au début des années 80, Robert a produit une série de 45 tours pour le label Rough Trade. Par le passé, il avait déjà imprimé sa griffe distinctive à des standards pop ("*I'm a Believer*" des Monkees, "*Yesterday man*" de Chris Andrews") un hymne, ("*L'internationale*"), et les projetait dans une autre dimension. Là il accordait une attention particulière à des chansons populaires sud-américaines ("*Arauco*", "*Caiminera*") et aux

standards de jazz ("*Strange Fruit*"). Robert se réincarnait littéralement dans des chansons sélectionnées pour leur symbolisme rebelle et leur bouleversante intensité. Coïncidence, en France Jean Rochard proposait différents projets articulés autour du jazz et de la musique d'inspiration folklorique.

"Je considère que Nato est un des meilleurs labels européens avec ECM... C'est mon copain d'école Tony Coe qui m'a fait écouter mes premiers disques Nato. Sur "Les Voix d'Ixtassou", C'est Jose Menese qui chante "Hasta la victoria". Il faut savoir que Jose Menese est non seulement un des interprètes les plus authentiques, les plus enracinés que compte le chant gitan, mais qu'il est aussi un sincère militant communiste... Il a trouvé la personne qu'il fallait pour la bonne chanson. Pour l'anecdote, le nom de Jose Menese apparaît sur "Dondestan" : sur la reproduction d'une affiche de spectacle flamenco... J'ai été impressionné parce que le projet de Jean offrait quelques similitudes avec certains aspects de ma propre production des années 80. Mais son travail est tellement plus sophistiqué, tellement plus abouti! Jean Rochard m'a invité à participer à certains de ses projets, mais il faut qu'il m'excuse de ne pas avoir su le satisfaire: je suis obligé de donner la priorité à mon travail et je travaille lentement. Le travail, même personnel, m'angoisse terriblement, alors quand il s'agit du travail des autres...".

En Grande Bretagne, la révolution industrielle a éradiqué les folklores. Robert n'est pas particulièrement intéressé par les mouvements "revivalistes" même s'il apprécie la voix de June Tabor... Les fils spirituels des Joe Hill, Ewan McCall et Woodie Guthrie ne sont pas forcément là où on croit qu'ils se cachent...

"Il y a deux ans, je suis allé à un concert de Billy Bragg pour la levée de l'embargo américain de Cuba -quelle belle ironie quand on sait que les américains sont les apôtres du libre échange !- Après le concert, il y a eu cette petite fête où Billy et moi avons sympathisé et bavardé. Il m'a énormément parlé de son grand copain Paul Weller. Paul et Billy sont à leur façon d'authentiques musiciens "folk". Ils perpétuent dans un langage approprié parce qu'adapté aux réalités du moment, une tradition de chant rebelle; ils fabriquent des chansons qui sont destinées à être mémorisées puis reprises par un large public. A mon avis, ils sont les successeurs de ces compositeurs anonymes des siècles passés. De ces gens qui avaient une fonction, non seulement d'artistes mais aussi de critiques du système social en place, parfois même d'agitateurs. Dans un autre contexte, le disque de Denez Prigent m'a surpris : il faut avoir des racines sacrément bien fichées dans son terroir pour survivre à l'ère Disney! "

Alors qu'en 1976, les Sex Pistols entreprirent un "Jubilee Tour", qui allait bouleverser le paysage de la musique populaire anglaise, les artistes de la génération Stones-Beatles s'étaient intégrés dans un douillet "establishrnent" Stars rock et musiciens de jazz dénigrèrent ce mouvement qui leur apparaissait comme une apologie ultime de l'amateurisme. C'est chez "Rough Trade", le label britannique qui incarna le mieux l'émergence d'une scène post-punk que Robert enregistre "*Born again Cretin*", une chanson qui fustige la droite fondamentaliste chrétienne. Là, il côtoie Stiff Little Fingers mais aussi Scritti Polititi et son chanteur Green, un jeune Gallois qui s'est particulièrement inspiré du timbre vocal d'un certain... Robert Wyatt.

"L'importance du punk-rock a échappé à beaucoup de musiciens et d'artistes qu'on peut qualifier "d'innovateurs". Sans doute parce qu'ils s'étaient embourgeoisés et que les bourgeois méprisent la culture populaire. Il n'y a pas plus réactionnaire qu'Andy Warhol à la fin de sa carrière ! Le punk rock a été une expression musicale particulièrement offensive et authentique. Johnny Rotten m'a fait énormément rire. Il y avait quelque chose de cruel et d'impitoyable dans ses textes et sa façon de les chanter. Son arrogance le rendait imperméable au regard des autres et aux conventions. Cette cruauté était son atout majeur ! Mais la chose principale, à propos du punk, n'était pas son côté novateur. Loin de là! C'était son côté primitif, offensif et instinctif... A l'époque de Matching Mole, les musiciens étaient avalés par leur propre aptitude à jouer de plus en plus vite des figures de plus en plus compliquées. J'étais très impressionné par leurs facultés athlétiques. Mais ce nombrilisme esthétique ne faisait pas battre mon coeur. Non, ce qui fait battre mon coeur est bien plus simple que ça: les Specials et le mouvement 2-Tone, leur mariage des idiomes rock et jamaïcain et d'idées politiques intéressantes. Mais la musique punk n'a d'aucune façon affecté ma musique: elle a été un charmant intermède..."

Expérimentation, chanson et politique.

"*Moon in June*" sur le "*Third*" du Soft Machine, puis "*Caroline*" avec Matching Mole

annonçaient le travail novateur de Robert en matière d'association du chant et de l'écriture musicale. Pourtant, en mariant sa voix et des mélodies complexes, il provoqua quelques turbulences...

"Je travaille avec des musiciens de jazz et j'adore le jazz mais la "fraternité" du jazz anglais garde ses distances, des distances plutôt aimables il est vrai. Les gens qui travaillent avec moi sont des exceptions : Annie Whitehead, Evan Parker... La musique d'Evan Parker est comme une impulsion électrique. Pour moi, ce n'est pas de la musique "compliquée", certainement pas plus "compliquée" que la façon de chanter de Johnny Rotten ! Il laisse parler son coeur et c'est tout simplement fantastique ! A l'époque de Matching Mole, il y avait déjà cette dualité : les musiciens de jazz ne prenaient pas le groupe au sérieux. Le groupe n'a pas fonctionné comme il aurait dû. On peut prendre l'exemple de Dave Mc Rae qui était un musicien de session très sollicité. Il a eu du mal à choisir entre les tournées avec Matching Mole et ses missions sédentaires : Il est finalement reparti en Australie avec son épouse... Quant à mon chant, il est naturel et sa couleur aussi ! C'est une voix humaine comme celle de Murat chez vous... Les expérimentations vocales auxquelles j'ai procédé sur "The End of an Ear" où j'inspire les paroles au lieu de les expirer ont été une parenthèse... La voix est un instrument de communication qui transcende la linguistique. Les sons d'une langue chantée offre plusieurs niveaux de lecture et celui du texte n'est pas forcément le plus important... Je peux vibrer au son d'une voix venue de Mongolie car l'émotion qu'elle véhicule me touche...".

Robert a toujours revendiqué l'indissociable relation entre art et politique. Celle-ci ne se manifeste pas par l'émission gratuite de points de vue, mais par la mise en pratique d'une philosophie. Militant, Robert peut l'être même lorsqu'il écrit une chanson...drôle.

"L'idée d'avant-garde est intéressante parce qu'elle remet en question les fondements d'une culture qui verrouille tout de l'intérieur et maintient une élite dans ses privilèges. En fait les choses deviennent stimulantes lorsque les gens cessent de se référer à la culture en place, qu'ils la dénaturent pour favoriser la naissance d'une culture populaire. Cela marche au niveau du langage et du vocabulaire : il ne me viendrait pas à l'esprit de me servir du mot "beau" pour qualifier quoi que ce soit. La beauté est une notion typiquement bourgeoise : elle est source d'exclusion. Max Ernst dit "Pas de règles". Je sais que ça a l'air d'un cliché mais dans le fond c'est la seule façon de rester fidèle à soi-même, de demeurer authentique... L'humour peut être offensif. Dada et les Surréalistes l'ont démontré en leur temps. Jusqu'aux musiciens populaires, les jongleurs du Moyen-Age qui allaient de village en village, utilisaient l'humour comme une forme naturelle de sédition : la farce et l'ironie sont une arme...".

Création et mélange des genres.

Robert est un auditeur attentif, voire boulimique. Pourtant il reste circonspect et vigilant sur les phénomènes de modes. Lui dont l'oeuvre, des contributions à Soft Machine jusqu'à "Shleep" a pratiquement une dimension conceptuelle, cède plus volontiers à son instinct qu'aux nouvelles sirènes techno ou "drum'n'bass". Un souci du long terme qui le distingue de nombre de ses contemporains...

"Les phénomènes de modes ont une influence déterminante sur l'évolution musicale. Je pense que dans les années 20, c'est le choc de la chanson populaire américaine, essentiellement juive, et de la musique populaire noire qui a permis au jazz de faire son nid... A certaines époques, et la nôtre en est une, les barrières entre les gens et les genres se dissipent. Les artistes rock et les artistes jazz travaillent ensemble. Mais il y a un fil ténu entre la démarche systématique et opportuniste du mélange à tous crins et la symbiose naturelle des styles. C'est vrai qu'un nouveau son est excitant mais il faut que son appropriation soit motivée par un sentiment profond...".

Le processus de création chez Robert est un phénomène lent. Six années séparent "*Dondestan*" de "*Shleep*"... C'est que chaque album est une architecture sophistiquée de projets et de chansons qui exigent une attention et un soin particuliers, des arrangements et des collaborateurs différents...

"Pour "Shleep", Phil (Manzanera, guitariste de Roxy Music) m'a fait un pont d'or. Il m'a dit de prendre tout le temps qu'il me faudrait et tarifé la location de son studio au prix du forfait. Ca a contribué à faire de cet album ce qu'il est. J'ai été libéré des contraintes habituelles qui sont le lot des gens qui ont beaucoup à faire dans une période de temps

limitée, libéré de toutes les tensions que génèrent chez moi les périodes d'enregistrement. Sans son amitié, je n'aurais pas pu inviter Paul Weller (pop star, ex Jam et Style Council) et Evan Parker... Deux artistes qui naviguent dans des eaux différentes et qui ne se sont d'ailleurs jamais rencontrés... "Shleep" m'a permis de retrouver de vieux amis et de tirer profit de leur collaboration de façon fructueuse...".

Là-haut sur la côte de la Mer du Nord, c'est déjà un peu l'Ecosse et l'Europe Septentrionale. Les journées y sont bien plus courtes que les nuits. Très vite les lumières oranges des réverbères rejoignent celles des illuminations et des guirlandes de Noël...

Et même si Alfie et Robert rêvent d'Espagne et de soleil, ils sont confortablement installés dans un endroit paisible qui offre les avantages de la ville sans présenter les désagréments de la vie à la campagne. Cette proximité du monde rural a été un élément déterminant dans la réalisation de "Shleep". Le succès de ce dernier a permis au couple de faire l'acquisition des droits des albums précédents de Robert (exception faite de la compilation Rough Trade) et voit l'avenir de façon amène et sereine. Il a déjà composé plusieurs titres pour un album à venir. Quand on connaît la lenteur revendiquée du processus créatif chez Robert, il n'est nul besoin d'être devin pour se faire l'interprète du bon augure de la réalisation en chantier...

Nothing can stop him...

René GUYOMARC'H Le site d'ImproJazz

Previous article Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

L'homme qui voulait se perdre dans la musique - Vibrations - N° 3 - avril 1998



Alors que le rock actuel se cherche dans les expérimentations, il est temps de redécouvrir **Robert Wyatt**, un pionnier de la pop progressive.
Il réédite aujourd'hui ses anciens albums.
Priorité à "Rock Bottom" (1974) sur lequel on retrouve Fred Frith et Brian Eno.

L'homme qui voulait se perdre dans la musique

Texte Pierre-Jean Crittin
Dessin Anna Sommer

En ce mois d'avril 1998, «Rock Bottom» et «Ruth Is Stranger Than Richard» deux albums mythiques de Robert Wyatt ressortent en CD avec de nouvelles pochettes dessinées, comme les originales, par sa compagne Alfreda «Alfie» Benge. Ils seront suivis en juin par «Nothing Can Stop Us» et «Old Rottenhat», et plus tard dans l'année par «The Animals Soundtrack» et «Dondestan». Ces enregistrements ont gardé une fraîcheur et une modernité qu'on serait bien en mal de retrouver chez le reste du rock progressif anglais de

l'époque. Se jouant des genres avec beaucoup de liberté et d'individualisme, mettant la technique musicale au service non pas de la virtuosité mais de la poésie, «Rock Bottom» et «Ruth Is Stranger Than Richard» préfigurent à leur façon les vignettes pop décalées d'un Gastr Del Sol.

Ce programme de réédition est supervisé par le producteur Joe Boyd qui a travaillé avec des artistes aussi divers que Fairport Convention, REM ou Defunkt et qui a créé son propre label Hannibal. Boyd est depuis toujours un grand admirateur de Wyatt. Il avait produit en 1967 un single de Soft Machine qui n'est jamais sorti. 30 ans plus tard, il ne cache pas sa fierté d'accueillir le musicien sur son label. «*En six mois, depuis la sortie de «Schleep», il a totalement renouvelé son public*» estime le producteur. «*Je reçois des lettres d'encouragement de gens très jeunes*» s'étonne de son côté Wyatt pour qui les années 90 avaient été jusqu'alors synonyme de traversée du désert.

Une autre personne

Wyatt et sa femme s'activent avec beaucoup de soin autour de ces rééditions auxquelles ils souhaitent donner une seconde vie. Pour «Rock Bottom» Alfreda a dessiné une pochette «*beaucoup plus proche de l'esprit du disque que l'originale, car elle me connaît mieux aujourd'hui*» souligne Wyatt. Quant à ce dernier, soucieux de ne pas ennuyer l'auditeur, il soigne les détails techniques, revoit l'ordre des morceaux de certains albums et prépare en collaboration avec Rykodisc une compilation de "*morceaux courts*", des singles et raretés éparpillés jusqu'alors sur différents albums. Chose étonnante, replonger dans ces enregistrements dont la genèse fut pour certains douloureuse ne s'est pas avéré un exercice pénible.

«*J'ai passé ma vie à essayer de faire le même disque d'une façon différente*» dit-il en riant. *Je n'ai donc aucune peine à les réécouter. Mais je ne remonte pas plus en arrière qu'il y a 25 ans. Avant pour moi, c'est de la préhistoire. C'est du Cro-Magnon, du Neandertal!*» En d'autres termes, sa carrière d'avant l'accident qui lui a coûté l'usage de ses jambes, lorsqu'il était batteur de Soft Machine puis de Matching Mole, fait partie de son passé. «J'étais une autre personne» résume-t-il laconiquement.

L'âge d'or

L'année 1974, Wyatt l'avait passée presque entièrement à l'hôpital. "*Le monde physique m'avait abandonné: je flottais*» dit-il aujourd'hui pour résumer cette épreuve. Il se remet pourtant au travail sitôt sorti. La plupart des compositions de «Rock Bottom» auraient dû figurer sur le troisième album de Matching Mole, mais il réalise alors qu'il n'est plus possible pour lui d'avoir un groupe. «*Les musiciens étaient très loyaux envers moi et prêts à attendre mon retour, mais je trouvais que ce n'était pas juste de leur demander d'attendre et d'attendre. Alors je décidais de travailler ces chansons d'une façon différente.* »

De cet album considéré par toute la critique comme un chef-d'œuvre, on ne sait au fond pas grand-chose. Wyatt lui-même ne se souvient que de quelques détails. «*Je me souviens de moments particuliers. Je me souviens que Mike Oldfield m'avait beaucoup aidé pour que les claviers sonnent de façon vivante. Je me souviens du morceau «Little Red Robin Hood» avec Mongezi Feza à la trompette. La chose qui m'avait le plus impressionné était que je pensais qu'il me faudrait beaucoup de temps pour expliquer les changements d'accords harmoniques, mais Mongezi les comprit instantanément. Parfois, quand vous travaillez avec des musiciens de free jazz, vous avez tendance à oublier qu'ils ont une solide culture académique.* »

Quand on demande à Wyatt si «Rock Bottom» a été immédiatement bien accueilli par le public et la critique, il marque un certain étonnement. « *Je n'ai donné que deux ou trois concerts à l'époque du disque et depuis les années 70 mon contact avec le public a été pratiquement inexistant.* » De manière générale, Wyatt reconnaît n'avoir aucune connaissance directe de l'effet de sa musique sur le public.

«Ruth Is Stranger Than Richard» paraît l'année suivante et ne possède guère de points communs avec son prédécesseur. En fait, Wyatt s'était senti tellement embarrassé d'avoir pris un rôle aussi dominant dans «Rock Bottom» qu'il a voulu donner plus de place à ses amis musiciens. «*J'ai voulu les sortir de l'ombre et les mettre à la lumière. Cela ne suffit*

pas de demander à quelqu'un comme Fred Frith de jouer un peu de violon sur une partie d'un morceau. C'est pourquoi sur la nouvelle édition de «Ruth Is Stranger Than Richard», j'ai placé les trois compositions de Fred («Muddy Mouth a, b et c») au début du CD et non pas à la fin, J'ai fait la même chose avec la contribution de Brian Eno, discrète mais très importante, que j'ai déplacée au début du CD.»

La guerre à Thatcher

Au début des années 80, Robert Wyatt devient une sorte de parrain pour la scène new wave. Il initie certains groupes aux musiques latines, montre l'exemple pendant la grève des mineurs de 84 en payant de sa personne. Il participe aux disques de Scritti Polliti, des Raincoats et de Ben Watt, le futur guitariste d'Everything But The Girl. Le culte trouve son apogée lorsqu'en 1982 Elvis Costello compose pour Wyatt «Shipbuilding», une chanson écrite en protestation contre l'intervention des armées anglaises dans les Malouines, une colonie britannique située en Amérique du Sud. Costello se souvient encore aujourd'hui avec émotion de la genèse de cette chanson: «*J'avais écrit le texte très rapidement et ce fut très difficile de nous réunir tous les trois avec le producteur Clive Langer car nous étions tous très occupés. Je crois qu'en plus Robert vivait toujours à Barcelone à cette époque. Bref, le jour où nous nous sommes finalement retrouvés en studio, tout alla très vite. Je ne me souviens pas exactement combien de prises il y eut, mais très peu je crois. La chose importante était que j'avais écrit «Shipbuilding» en pensant à ce chanteur si particulier et la performance vocale de Robert fut si extraordinaire que tout le reste passa à l'arrière-plan.*»

La chanson sort en 45 tours chez Rough Trade où Wyatt trouve tout naturellement refuge. C'est l'époque où le label indépendant, fort du succès phénoménal d'un groupe comme The Smiths, se permet quelques petits plaisirs solitaires. D'autres individualités in-classables comme Ivor Cutler, David Thomas ou Arthur Russell y publient leur album. Geoff Travis était à la tête du label aujourd'hui défunt. Communiste, sa sensibilité était proche de celle de Wyatt et d'ailleurs Rough Trade fonctionnait en coopérative. Même si pour Wyatt, ces accointances politiques ne sont qu'une coïncidence: *« Les gens de Rough Trade faisaient partie de la "nouvelle gauche" - féministe, végétarienne, etc. - alors que moi j'appartenais à l'ancienne gauche discréditée. Mais je m'entendais très bien avec Travis qui n'avait pas le profil type du directeur de maison de disques. Il venait du théâtre étudiant d'avant-garde.* »



De 1985 à 1991, Wyatt ne publie que deux albums, «Old Rottenhat» et «Dondestan», deux

disques plutôt introspectifs réalisés sans l'appui de quelconques musiciens extérieurs. Puis plus rien jusqu'à «Shleep» sorti en fin d'année 1997. Wyatt, de son propre aveu, travaille très lentement. «*Il faut réfléchir à deux fois avant de sortir un CD. Dans mon cas, j'ai réfléchi à deux fois pendant pas mal d'années.*» Sa plus grande crainte est de s'ennuyer et d'en-nuyer les autres. «*J'ai l'impression que les gens font des albums trop facilement. Cela peut être un travail très dur. Même Mozart avait des difficultés avec les symphonies qui excédaient 35 minutes.*

Un homme sollicité

Le regain d'activité que suscite la supervision de ses anciens enregistrements suffit amplement à remplir les journées de ce couple exilé depuis des années à la campagne. Robert Wyatt vit à son rythme. II n'écoute guère la musique qui se fait actuellement, ne ressent «*aucune obligation de rentrer dans le débat pour ou contre les nouvelles musiques*». Ses goûts le portent désormais presque exclusivement vers le jazz et l'opéra. On lui propose pourtant souvent de participer à des projets extérieurs, et ce n'est pas l'énergie qui lui manque. «*Je n'en vois pas beaucoup de sa génération qui ont cette vitalité*» confiait récemment Paul Weller aux cinéastes italiens Francesco Di Loretto et Carlo Bevilacqua, auteurs d'un remarquable documentaire sur Wyatt intitulé «Little Red Robin Hood». Weller qui joue de la guitare sur «Free Will and Testament», un morceau étonnamment rock de «Shleep», ne cache pas son admiration: «*C'est l'une des plus belles chansons que j'ai jamais entendues et je ne dis pas ça parce que je joue dessus!*»

Parmi toutes ces sollicitations, il en est parfois qui le touchent plus que d'autres. Ainsi Wyatt aurait volontiers répondu présent à l'appel lancé par Steve Naive, le pianiste d'Elvis Costello installé en France. Il aurait également volontiers participé au nouveau disque de son ami Pascal Comelade dont il admire la musique depuis longtemps. Mais il a préféré y renoncer, sachant que pour qu'elles soient fructueuses les rencontres demandent qu'on y consacre toute son énergie créatrice. *"Réfléchir à ces collaborations m'extrait de mon petit monde rassurant...*» dit-il presque en s'excusant de ne pas toujours y donner suite. Pour le lui dire, Wyatt a simplement envoyé à Comelade une carte postale. »

A voir: le documentaire vidéo «Little Red Robin Hood« duquel sont tirées les citations de Paul Weller et Elvis Costello. Ce film en anglais peut être commandé directement auprès des cinéastes Carlo Bevilacqua et Francesco di Lorefto à Milan. Tel: 39-2-583) 3900. Fax; 39-2-5831 2841.

Les cartes postales de Robert Wyatt

Rock Bottom

Que dire qui n'a pas déjà été dit à propos de cet album paru en 1974 juste après l'accident de l'ex-batteur de Soft Machine? Un concentré d'émotions contradictoires mis en musique et produit par le Pink Floyd Nick Mason et dans lequel passent les amis de toujours Mike Oldfield, Richard Sinclair, Hugh Hopper et le fantastique trompettiste sud-africain Mongezi Feza. Plus de 20 ans après, «Rock Bottom» et ses riches tessitures harmoniques n'ont pas pris une ride.»

Ruth Is Stranger Than Richard

L'album qui révèle les profondes racines jazz de Wyatt, en particulier sur la composition «Song For Che» de Charlie Haden, «*l'un de mes cinq musiciens préférés de tous les temps*» (Wyatt). A l'instar du dernier «Shleep», «Ruth Is Stranger Than Richard» révèle la face lumineuse du musicien et met l'accent sur les performances des invités - en particulier Fred Frith et Brian Eno. A noter que pour cette nouvelle version en CD, Wyatt a inversé les faces A et B du vinyl «*afin de mette en avant les fantastiques performances de Frith et Eno*».

Nothing Can Stop Us
The Animals Soundtrack

Deux albums en marge de la discographie «officielle» mais qui intéresseront les aficionados. En particulier «Nothing Can Stop Us» qui regroupe des singles du début des années 80 comme «Strange Fruit» de Billie Holiday ou «At Last I Am Free» de Chic, repris à la fois pour leur contenu politique et mélodique. «The Animals Soundtrack» est plus anecdotique, mais révèle un aspect peu connu de Wyatt, la composition de musique de film. En l'occurrence une commande de l'actrice Julie Christie pour illustrer un documentaire sur les animaux torturés.

Old Rottenhat
Dondestan

Mon premier est politique, mon second est davantage poétique. «Old Rottenhat» (1985) peut être vu comme un résumé des désillusions de Wyatt à propos de l'Angleterre thatchérienne, celle de l'après-guerre des Malouines et de l'échec de la grève des mineurs. Les mots sont durs et les musiques d'une rare mélancolie. Arrangées autour des poèmes de sa compagne Alfreda Benge, les chansons de «Dondestan» (1991) sont plus variées et enjouées et Wyatt y fait un usage très réussi de la technique du «multitracked vocal» qui permet à sa voix de se démultiplier et d'atteindre une certaine abstraction harmonique.

Tous ces albums sont réédités en CD par Rykodisc, distribués en France par Harmonie Mundi et en Suisse par COD-Tuxedo

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

U

Robert Wyatt - un paroissien sans chapelle - Le Maine Libre - 18 décembre 1997

ROBERT WYATT
UN PAROISSIEN SANS CHAPELLE

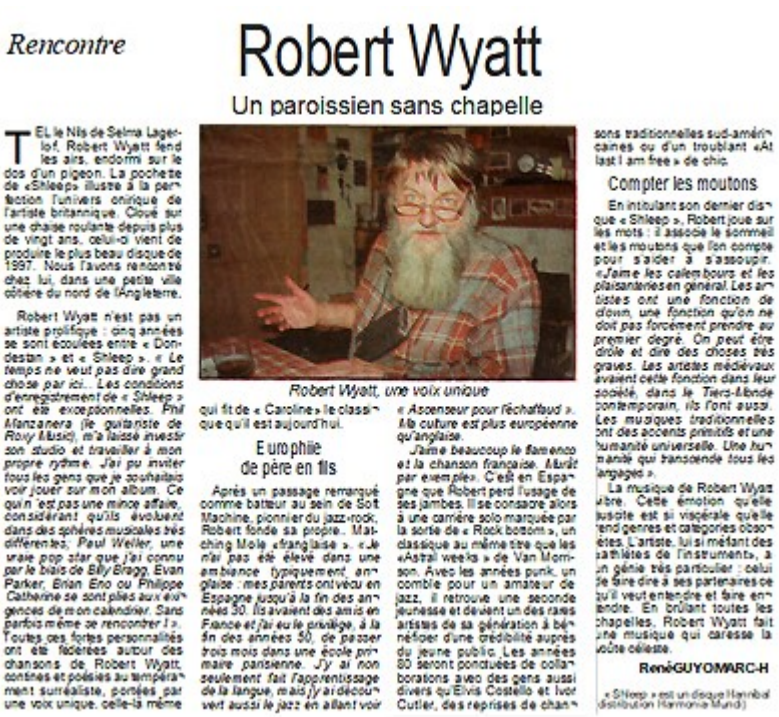


Tel le Nils de Selma Lagerlof, Robert Wyatt fend les airs, endormi sur le dos d'un pigeon. La pochette de «Shleep» illustre à la perfection l'univers onirique de l'artiste britannique. Cloué sur une chaise roulante depuis plus de vingt ans, celui-ci vient de produire le plus beau disque de 1997. Nous l'avons rencontré chez lui, dans une petite ville côtière du nord de l'Angleterre.

Robert Wyatt n'est pas un artiste prolifique : cinq années se sont écoulées entre « Dondestan » et « Shleep ».

« Le temps ne veut pas dire grand chose par ici... Les conditions d'enregistrement de « Shleep » ont été exceptionnelles. Phil Manzanera (le guitariste de Roxy Music), m'a laissé investir son studio et travailler à mon propre rythme. J'ai pu inviter tous les gens que je souhaitais voir jouer sur mon album. Ce qui n'est pas une mince affaire, considérant qu'ils évoluent dans des sphères musicales très différentes; Paul Weller, une vraie pop star que j'ai connu par le biais de Billy Bragg, Evan Parker, Brian Eno ou Philippe Catherine se sont plies aux exigences de mon calendrier. Sans parfois même se rencontrer ! ».

Toutes ces fortes personnalités ont été fédérées autour des chansons de Robert Wyatt, comptines et poésies au tempérament surréaliste, portées par une voix unique, celle-là même qui fit de « Caroline» le classique qu'il est aujourd'hui.



Rencontre

Robert Wyatt

Un paroissien sans chapelle

TEL le Nils de Selma Lagerlof, Robert Wyatt fend les airs, endormi sur le dos d'un pigeon. La pochette de «Shleep» illustre à la perfection l'univers onirique de l'artiste britannique. Cloué sur une chaise roulante depuis plus de vingt ans, celui-ci vient de produire le plus beau disque de 1997. Nous l'avons rencontré chez lui, dans une petite ville côtière du nord de l'Angleterre.

Robert Wyatt n'est pas un artiste prolifique : cinq années se sont écoulées entre « Dondestan » et « Shleep ». « Le temps ne veut pas dire grand chose par ici... Les conditions d'enregistrement de « Shleep » ont été exceptionnelles. Phil Manzanera (le guitariste de Roxy Music) m'a laissé investir son studio et travailler à mon propre rythme. J'ai pu inviter tous les gens que je souhaitais voir jouer sur mon album. Ce qui n'est pas une mince affaire, considérant qu'ils évoluent dans des sphères musicales très différentes. Paul Weller, une vraie pop star que j'ai connu par le biais de Billy Bragg, Evan Parker, Brian Eno ou Philippe Catherine se sont pliés aux exigences de mon calendrier. Sans parfois même se rencontrer ! ». Toutes ces fortes personnalités ont été fédérées autour des chansons de Robert Wyatt, contes et poésies au tempérament surréaliste, portées par une voix unique, celle-là même

Robert Wyatt, une voix unique

qui fit de « Caroline » le classique qu'il est aujourd'hui.

Europhile de père en fils

Après un passage remarqué comme batteur au sein de Soft Machine, pionnier du jazz-rock, Robert fonde sa propre.. Matching Mole «franglaise ». « Je n'ai pas été élevé dans une ambiance typiquement anglaise : mes parents ont vécu en Espagne jusqu'à la fin des années 30. Ils avaient des amis en France et j'ai eu le privilège, à la fin des années 50, de passer trois mois dans une école primaire parisienne. J'y ai non seulement fait l'apprentissage de la langue, mais j'y ai découvert aussi le jazz en allant voir « Ascenseur pour l'échaffaud ». Ma culture est plus européenne qu'anglaise.

J'aime beaucoup le flamenco et la chanson française. Murat par exemple». C'est en Espagne que Robert perd l'usage de ses jambes. Il se consacre alors à une carrière solo marquée par la sorte de « Rock bottom », un classique au même titre que les «Astral weeks » de Van Morrison. Avec les années punk, un comble pour un amateur de jazz, il retrouve une seconde jeunesse et devient un des rares artistes de sa génération à bénéficier d'une crédibilité auprès du jeune public. Les années 80 seront ponctuées de collaborations avec des gens aussi divers qu'Elvis Costello et Ivor Cutler, des reprises de chansons traditionnelles sud-américaines ou d'un troublant «At last I am free » de chic.

Compter les moutons

En intitulant son dernier disque « Shleep », Robert joue sur les mots : il associe le sommeil et les moutons que l'on compte pour s'aider à s'assoupir.

« Shleep » est un disque Hannibal distribution Harmonia Mundi)

RenéGUYOMARC-H

Europhile de père en fils

Après un passage remarqué comme batteur au sein de Soft Machine, pionnier du jazz-rock, Robert fonde sa propre.. Matching Mole «franglaise ».

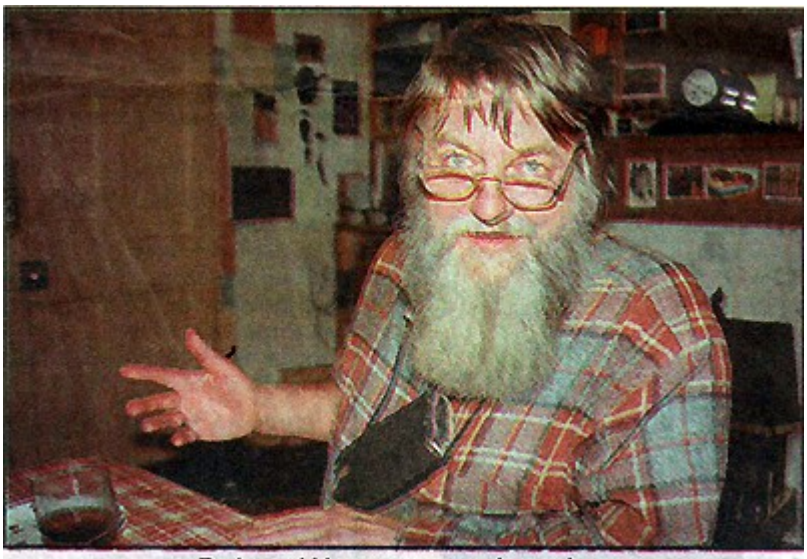
«Je n'ai pas été élevé dans une ambiance typiquement anglaise : mes parents ont vécu en Espagne jusqu'à la fin des années 30. Ils avaient des amis en France et j'ai eu le privilège, à la fin des années 50, de passer trois mois dans une école primaire parisienne. J'y ai non seulement fait l'apprentissage de la langue, mais j'y ai découvert aussi le jazz en allant voir « Ascenseur pour l'échaffaud ». Ma culture est plus européenne qu'anglaise. J'aime beaucoup le flamenco et la chanson française. Murat par exemple».

C'est en Espagne que Robert perd l'usage de ses jambes. Il se consacre alors à une carrière solo marquée par la sortie de « Rock bottom », un classique au même titre que les «Astral weeks » de Van Morrison. Avec les années punk, un comble pour un amateur de jazz, il retrouve une seconde jeunesse et devient un des rares artistes de sa génération à bénéficier d'une crédibilité auprès du jeune public. Les années 80 seront ponctuées de collaborations avec des gens aussi divers qu'Elvis Costello et Ivor Cutler, des reprises de chansons traditionnelles sud-américaines ou d'un troublant «At last I am free » de Chic.

Compter les moutons

En intitulant son dernier disque « Shleep », Robert joue sur les mots : il associe le sommeil et les moutons que l'on compte pour s'aider à s'assoupir.

«J'aime les calembours et les plaisanteries en général. Les artistes ont une fonction de clown, une fonction qu'on ne doit pas forcément prendre au premier degré. On peut être drôle et dire des choses



Robert Wyatt, une voix unique

très graves. Les artistes médiévaux avaient cette fonction dans leur société, dans le Tiers-Monde contemporain, ils l'ont aussi. Les musiques traditionnelles ont des accents primitifs et une humanité universelle. Une humanité qui transcende tous les langages ».

La musique de Robert Wyatt vibre. Cette émotion qu'elle suscite est si viscérale qu'elle rend genres et catégories obsolètes. L'artiste, lui si méfiant des «athlètes de l'instrument», a un génie très particulier : celui de faire dire à ses partenaires ce qu'il veut entendre et faire entendre. En brûlant toutes les chapelles, Robert Wyatt fait une musique qui caresse la voûte céleste.

René GUYOMARC-H

« Shleep » est un disque Hannibal (distribution Harmonia-Mundi)

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Robert Wyatt - Passé & Présent - Batteur Magazine - N° 106 - novembre 1997



> Zoom

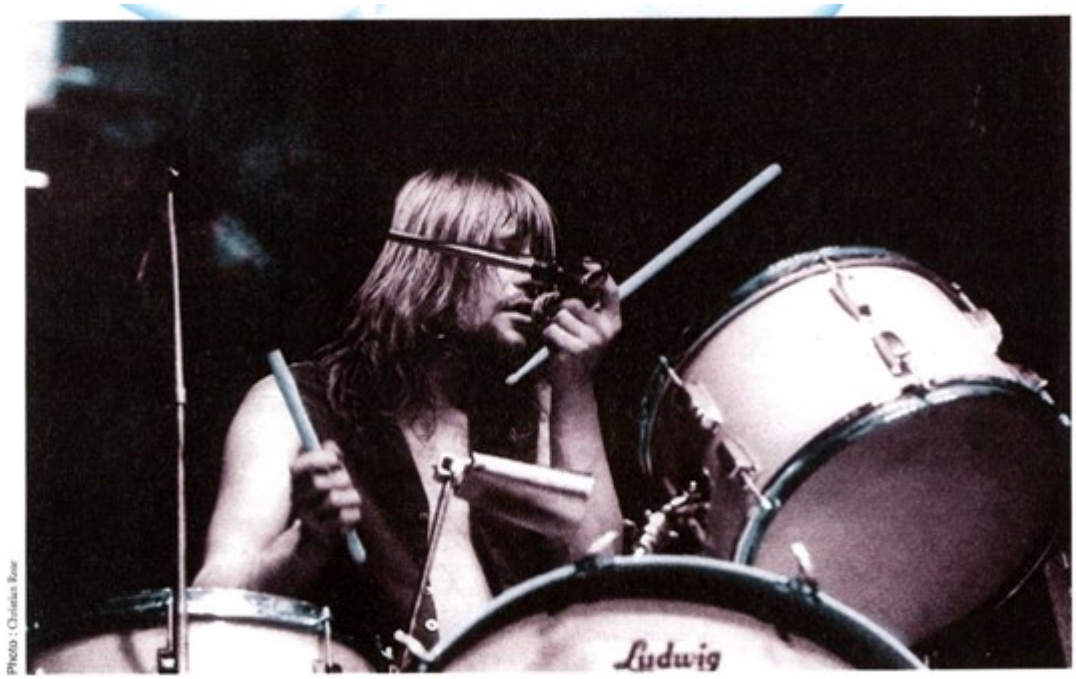
PASSÉ & PRÉSENT

Extraordinaire batteur cloué sur une chaise roulante à la suite d'un accident, Robert Wyatt a bâti au fil des années une œuvre unique, inclassable, d'une absolue liberté.
En dehors de tous les courants, en marge de tous les styles définis, sa musique ne semble toujours animée que par rémotion la plus pure, la plus nue. À tous points de vue, il n'existe aucune voix comparable à la sienne. À la rédaction, nous sommes depuis longtemps de ses fans. Le rencontrer était un de nos plus vieux rêves. L'homme est chaleureux, gai, drôle, cultivé, nullement nostalgique ni amer. Ses réponses sont comme sa musique, souvent surprenantes mais jamais inintéressantes. Nous sommes heureux de mettre à la une cet "artistissime" qui se définit avec humour comme un "homme de Néanderthal".

ROBERT WYATT

Néanderthal Man





C' est au sein de Soft Machine, formation expérimentale, à la croisée du jazz et du rock, empreinte de poésie dadaïste, que Robert Wyatt se fera remarquer à la fin des années 60, autant par son jeu de batterie que par sa façon de chanter. Né à Bristol le 28 janvier 1945, élevé au sein d'une famille d'intellectuels (une mère journaliste, un père psychologue), il débute à la batterie dans les Wilde Flowers, groupe de reprises de rhythm'n'blues formé avec des copains du lycée à Canterbury, dont Kevin Ayers avec qui il formera quelque temps plus tard Soft Machine. Viré après le quatrième disque de Soft Machine, il réalise son premier album solo, "The End Of An Ear", puis monte, en 1972, Matching Mole (jeu de mots franglais surréaliste évoquant son ancien groupe - Robert Wyatt parle le français). Le second album de ce groupe, "The Little Red Record", affiche clairement les positions pro-communistes de son auteur. Mais en 1973, au cours d'une soirée trop arrosée, Robert passe par une fenêtre du quatrième étage et se fracture la colonne vertébrale. Il est désormais paralysé des membres inférieurs.

Son album suivant, le premier où il n'est plus batteur à part entière, "Rock Bottom", est sans conteste un des plus grands disques pop de tous les temps. Suivra "Ruth Is Stranger Than Richard" en 1975. Robert Wyatt se consacre désormais au chant et aux claviers mais joue aussi, avec ses membres supérieurs, d'une mini-batterie. Tout au long des années 80, il multiplie les collaborations les plus diverses, essentiellement animé par des motifs politiques, tout en sortant ponctuellement des singles pour le label Rough Trade. La plupart de ces chansons figurent sur "Nothing Can Stop Us". En 1985, c'est "Old Rottenhat", puis en 1991 "Dondestan", suivi d'un EP "A Short Break" l'année suivante. Il faudra attendre cet automne pour que paraisse un nouvel album, "Shleep", grâce à l'appui de Phil Manzanera, l'ancien guitariste de Roxy Music. En guise d'initiation, nous recommandons l'écoute du troisième Soft Machine, "3", du premier Matching Mole, "Matching Mole", et bien sûr "Rock Bottom", et surtout "Shleep" car Robert ne regarde jamais vers le passé, sauf pour nous être agréable dans cette interview.

Sur la pochette du premier album de Soft Machine, vous vous définissez comme « un simple batteur de rock'n'roll », mais l'auteur des notes de pochette affirme que vous êtes bien plus que ça.
Ces notes sont extraites d'un article de Mike Zwerin pour Down Beat (revue américaine institutionnelle du jazz, NDR), intitulé "Les batteurs différents", ce qui m'impressionnait terriblement. Il m'avait interviewé dans le Sud de la France lors d'un festival où je partageais l'affiche avec Tony Williams qui. plus jeune que moi, jouait déjà très sérieusement. Le simple fait d'apparaître dans Down Beat me semblait présomptueux.

Mais vous étiez effectivement un batteur différent, votre musique n'était ni rock,

ni jazz, mais totalement nouvelle.
La plupart des batteurs que j'aime en savent beaucoup plus qu'ils n'en font, comme mon batteur de rock favori du moment, Steve White, qui joue avec Paul Weller. On entend nettement son évolution avec le groupe Style Council : il avait dans les 18 ans et essayait des plans à la Kenny Clarke ; maintenant il est mûr et sûr de lui, il n'a plus besoin de montrer qu'il sait jouer en faisant des super moulins. S'il en fait, c'est seulement quand la musique le requiert. Il est évident que tous les batteurs que j'aime ont écouté Philly Joe Jones ou Kenny Clarke, même s'ils ne jouent jamais dans ce style.

C'est ce que vous écoutiez quand vous vous êtes mis à la batterie ?
Le premier avec lequel j'ai "joué" était Max Roach, le disque de ce fameux concert de 1953 à Massey Hall avec Bud Powell, Dizzy Gillespie et Charles Mingus. Je jouais des balais, enfin, avec des rouleaux de papier, sur la table. Mon loisir favori consiste toujours à jouer sur mes disques préférés à la maison.

Donc vous travaillez toujours la batterie ?
À cette époque je le faisais, mais quand j'ai dû me confronter au volume des groupes électriques, le jazz ne convenait plus. Mes modèles de transition furent Ginger Baker et surtout Mitch Mitchell, qui m'a donné beaucoup de liberté. Mais jouer à ce volume posait d'autres problèmes, à commencer par le fait qu'un électrophone n'est pas assez puissant pour pouvoir jouer de la batterie avec des baguettes.

Avec Soft Machine, vous jouiez fort ?
Oh oui, très fort. L'organiste (Mike Ratledge NDR) portait d'ailleurs des protections auditives.

Et votre batterie était totalement reprise ?
Je ne me souviens pas, il me semble qu'il n'y avait que des micros d'ambiance. Ce qui me causait du souci, car pour moi l'élément principal de la batterie est la charleston, sans doute une trace de mon goût pour le jazz. Dans la soûl music, on garde le tempo sur la charleston fermée, mais de manière moins "legato" que dans le jazz. J'aime vraiment cet accessoire. Avec juste une charleston, un pied et deux mains, il y a tellement à faire. À cette époque, je commençais à sérieusement songer à me mettre aux claviers. Je comptais jouer la batterie en multipiste en studio, puis faire appel à des amis batteurs comme Laurie Allen pour la scène.

Sur "Rock Bottom", les sons de percussions sont étonnants. Malgré votre handicap vous jouiez sur une batterie classique ?
C'était la vieille batterie d'un copain, mais il y a très peu de batterie en fait, j'ai surtout joué sur un plateau en étain et des boîtes de conserve. Ce qui me manquait était le jeu de charleston, c'est pourquoi j'ai fait appel à Laurie Allen, qui était le musicien le plus sensible que je connaissais. Il jouait aussi bien du rock que du jazz ou de la musique sud-africaine.

En revanche, avant votre accident, sur "The End Of An Ear", vous jouiez bien d'une vraie batterie...
Oui, sur celle de Mitch Mitchell. C'était une Ludwig en érable, fabriquée spécialement pour Mitch, avec une caisse claire Gretsch, j'en ai joué de 68 à la fin de ma carrière de batteur. Il me l'avait donnée, et j'ai tout fait avec, aussi bien Soft Machine que Matching Mole. Il avait remarqué que j'avais un mal de chien avec ma Premier, qui n'était pas assez puissante pour ce que je jouais ; ou alors le problème venait de moi... Quoi qu'il en soit, Mitch ne supportait plus de me voir me battre avec mon matos. Un soir, il avait emprunté ma batterie pour jouer avec Hendrix et me l'avait rendue en me disant que c'était de la daube.

Vous étiez très proche de Mitch Mitchell car vous avez tourné ensemble lors de votre première tournée américaine avec, à la même affiche, The Jimi Hendrix Expérience et Soft Machine. Comment s'est faite cette connexion ?
Nous avions le même manager et répétions au même endroit. Et je connaissais le bassiste, Noël Redding, qui était au départ guitariste dans un groupe vedette de Folkstone. Ils ont été fantastiques avec nous, tant en termes d'entraide que d'inspiration.

Vous avez eu l'occasion de bœuffer avec Jimi ?
Les autres membres du groupe affirment que nous avons joué avec Hendrix mais je n'en ai aucun souvenir. En 68, je vivais à Los Angeles, je n'avais plus de groupe et je partageais une maison avec les gens de l'Expérience. Ils avaient loué un studio à temps plein et m'avaient proposé de l'utiliser. J'y ai donc enregistré quelques chansons, sur lesquelles Hendrix a fait quelques parties de basse. La bande n'existe plus, mais il reste la matrice métallique, de très mauvais qualité bien que nettoyée par un ingénieur du son canadien. Ça figure sur une compilation, "Flotsam And Jetsam", mais ça n'a vraiment valeur que de souvenir.

Et qu'est donc devenue cette Ludwig que Mitch Mitchell vous a donnée ?
Je l'ai toujours, elle est chez moi. Je l'ai ressortie récemment pour la prêter à Mitch qui en avait besoin pour une émission sur Jimi Hendrix pour la télévision anglaise. Elle sonne toujours aussi bien.

Pourquoi avez-vous quitté Soft Machine ?
Je ne suis pas parti, j'ai été viré ! Je ne sais pas pourquoi, ça s'est fait sur un simple coup de fil. Demandez aux autres...



La deuxième incarnation de Soft Machine (1969) : Mike Ratledge, Hugh Hopper et Robert Wyatt

Peut-être preniez-vous trop d'importance dans le groupe ?

De toute façon, ils n'appréciaient pas le fait que je chante.

Votre façon de chanter est pourtant unique, comment l'avez-vous développée ?
Le premier groupe pop que j'ai vu sur scène, c'était Them, avec Van Morrisson. J'avais été très impressionné par le fait qu'il portait un T-shirt dégueulasse, je n'avais jamais vu quelqu'un s'en foutre à ce point sur scène, ah ah ah. Ceci dit, c'était aussi un sacré chanteur, comme Steve Marriott. Mais je n'ai jamais été attiré par les voix d'hommes, à la maison je chantais plutôt sur du Dionne Warwick. Ou si, en voix d'hommes, j'aimais bien les falsetto Tamla Motown comme Smokey Robinson.

Vous avez toujours chanté en jouant de la batterie ?
Au départ, non, je ne faisais que jouer de la batterie. Quand j'ai voulu chanter, il a fallu

que je trouve quelqu'un pour jouer de ce foutu instrument, j'ai alors dégoté Richard Coughlan, le cousin de Richard Sinclair (membre fondateur de Hatfield And The North). Quand il jouait de la batterie, je pouvais chanter.

Mais avec Soft Machine, vous faisiez bien les deux en même temps ?
Oui, ah ah ah, et c'était pour le moins problématique. Mais une fois, auparavant, je m'étais retrouvé avec les Wilde Flowers à faire un tremplin sans Richard Coughlan et nous ne voulions pas faire d'instrumental. Nous avons choisi *I Put A Spell A You* qui est un 6/8 assez facile, et des reprises de James Brown. Et en fait, dans les morceaux de James, la voix et la batterie sont rarement jouées ensemble : *(il chante)* I Feel Good, ta la la la la...

Vous aviez aussi la réputation de chanter des chorus de Charlie Parker paraît-il ?
C'est encore une rumeur colportée par Mike Zwerin, ou quelqu'un de ce genre qui s'est trouvé dans le coin un jour où j'ai fait ça. Ce qu'il voulait faire passer au public est qu'une nouvelle génération arrivait, d'une autre planète, avec une toute nouvelle culture musicale.

Comment arriviez-vous à improviser à la batterie et au chant simultanément ?
Très mal, ah ah ah. Je n'ai en fait jamais fait ça avant les années 70, et ce n'est qu'en studio que je suis parvenu à faire quelque chose de correct.

Que ce soit avec Soft Machine ou Matching Mole, vous avez toujours été très friand d'improvisation, non ?
Hum, c'est vrai, mais j'ai aussi toujours été très attaché aux structures, à la forme. Certaines de mes contributions à la musique sont indécelables. Par exemple, j'aimais bien que la fin des solos soit écrite, pour qu'à la fin d'une pièce apparemment totalement libre on se retrouve à nouveau dans une partie très arrangée. C'est le genre de procédé que l'on trouvait beaucoup chez Don Cherry. Mais à côté de ça, je n'aime pas que la musique sonne comme étant travaillée.



Les concerts de Soft Machine étaient-ils différents chaque soir ?
Je n'en ai plus aucune idée car je n'ai pas dessoûlé pendant dix ans ! J'ai du mal à me souvenir de quoi que ce soit.

Comment arriviez-vous à jouer dans ces conditions ?
Très mal, ah ah ah. Et mon tempo est toujours merdique : j'accélère et je ralentis tout le temps. Mais maintenant je m'en fous, ce n'est plus un problème pour moi.

À propos de tempo, vous n'avez jamais eu recours à des programmations ou à des boîtes à rythmes sur vos disques ?
Oh que non ! Je suis un musicien de Néanderthal, j'utilise le bois, le métal et les peaux.

Vos sons de clavier ne sont pas non plus ultra-modernes...
Je me suis servi d'un Mellotron en studio parce qu'il était là, mais je n'en ai jamais eu à la maison. Je n'avais de toutes façons pas de local de musique avant 1974. J'étais donc incapable de pratiquer quoi que ce soit, la scène était le seul endroit où je jouais. Deux personnes m'ont filé des tuyaux pour la batterie : un Américain nommé George Nydel, et un batteur catalan Ramon Barran. Ils m'ont montré comment tenir correctement les baguettes et tout ça. La chose la plus importante que m'ait fait comprendre George est que les sections rythmiques européennes étaient bonnes individuellement mais incapables de battre ensemble comme un seul cœur. Il m'a fait écouter les disques de Count Basie, ou ma rythmique préférée, celle de Miles

Davis avec Jimmy Cobb et Wynton Kelly. Chaque musicien est distinct mais ils jouent comme un seul homme. Il m'a appris ainsi à écouter autant qu'à jouer.

Vous avez toujours écouté beaucoup de musique ?
Oui, surtout dans ma période scolaire, c'est sans doute pour cette raison que j'étais un cancre, pour autant que je me souvienne de ma scolarité. Je travaillais bien en classe, mais à la maison j'écoutais des disques au lieu de faire mes devoirs.

À propos de rythmique, comment cela se passait-il avec Hugh Hopper lorsqu'il est devenu bassiste de Soft Machine ?
Très franchement, ce que j'ai toujours aimé chez Hugh, et qui a fait que je l'invite ensuite sur mes albums, ce sont surtout ses qualités mélodiques et qu'il sait parfaitement s'adapter aux mots d'une chanson. Mais je ne me suis vraiment soucié de bassiste que ces dernières années, notamment quand j'ai enregistré avec Chucho Merchan. Je joue moi-même de la basse depuis longtemps, et je le fais généralement sur mes disques. Mais, par exemple, sur "Shleep", sur le morceau avec Philip Catherine, c'est Chucho qui joue de la contrebasse. Il a fait par ailleurs la partie de grosse caisse en complément de mes percussions. Et il y a aussi un joueur de djembés et de tablas, Gary Adzukx, car je suis incapable de maîtriser la technique de ces instruments. À l'avenir, j'essaierai d'avoir toujours des bassistes de la trempe de Chucho. Je dis ça sans dénigrer personne, chacun a ses qualités, comme Bill Me Cormick qui joue de très belles parties en complément de la batterie de Laurie Allen sur "Ruth Is Stranger Than Richard", et j'ai beaucoup apprécié de jouer avec le bassiste du Brotherhood Of Breath. Ces deux-là sont les meilleurs souvenirs de bassiste que j'ai, mais vous n'êtes pas un magazine de basse n'est-ce pas ?

Certes, mais les rapports avec le bassiste sont capitaux pour tout batteur, non ?
Oui, c'est ce que George m'avait enseigné à l'écoute de la rythmique Paul Chambers - Jimmy Cobb. Une autre relation forte est celle de Charles Mingus avec Dannie Rkhmond. Ils parvenaient chacun à jouer en avant ou derrière l'autre tout en se retrouvant exactement soudés, voilà aussi une rythmique extraordinaire.

Mais la mélodie semble rester primordiale pour vous. Comment composez-vous ?
Au piano, toujours. Il m'arrive aussi d'écrire des chansons à partir de mélodies de gens qui ne sont pas chanteurs, comme Hugh Hopper ou Philip Catherine. C'est un peu comme ce qu'avait fait Joni Mitchell pour ses chansons d'après Mingus (l'album "Mingus"NDR). Certaines mélodies sont si belles qu'elles doivent être chantées, comme les thèmes de Monk. Il y a des morceaux de "Dondestan" ou de "Shleep" qui proviennent de fragments ou de pages entières de mon carnet de notes. J'ai toujours des idées plein mes calepins, c'est de là que provient "Shleep" en grande partie. Mais c'est un tel soulagement d'avoir pu mettre en forme toutes ces idées que j'avais depuis le début des années 90. Je ne trouve pas que composer soit une chose aisée. C'est facile d'avoir des petites phrases ou des idées rythmiques, mais élaborer complètement une chanson est quelque chose de difficile à mes yeux. J'ai découvert que les mots ont une musique en eux, ils me suggèrent leur propre musique, très chantante. Il y a aussi des séquences que j'avais dans la tête depuis des années sans savoir qu'en faire, Alfie les a mises en forme (Alfreda Benge, compagne et muse de Robert, qui crée le visuel de ses albums. NDR). Quant à la méthode, je ne sais pas, je me mets au piano et les idées viennent. Enfin, je prie pour ça.

Sur le premier album de Soft Machine, dans *So Boot If At All*, il y a un extraordinaire solo de batterie qui semble improvisé, mais après une écoute attentive, il s'agit de deux parties superposées qui se télescopent d'un canal à l'autre.
C'est une combinaison d'organisation et improvisation. Le travail en studio se rapproche du travail d'un peintre ou d'un cinéaste : il y a un premier jet spontané, puis on construit quelque chose autour. Mais je faisais un peu ça sur scène aussi. J'aime improviser car il y a des choses qui ne se créent que dans l'urgence, mais il y en a d'autres qui nécessitent une réflexion. Je prenais mes bandes et j'essayais d'en tirer profit de la même façon que j'écoutais les disques de jazz, je bâtissais alors une superposition complémentaire.

Vous procédez de la même manière pour vos chansons ?
Je veille à maintenir l'intérêt, c'est un problème propre à tout chanteur. On peut faire beaucoup avec la texture d'une voix, mais je me suis aperçu que, finalement, j'écoutais surtout de la musique instrumentale, pour la variété des dynamiques et les possibilités

physiques de chaque instrument. Quand je chante tout un album, je me dis que pour que quelqu'un puisse écouter cinq chansons d'affilée, il doit se passer quelque chose. C'est pourquoi j'aime reposer mes oreilles de ma propre voix.

Les paroles sont-elles très importantes pour vous ?
Elles le sont, mais je ne sais pas ce que j'écris quand je l'écris.

Comme par exemple celles de Signed Curtain, sur le premier album de Matching Mole, où le texte dit simplement : "Ceci est le premier couplet, et ça c'est le refrain..." ?
Il y a tellement de conneries qui ont été écrites en guise de paroles que je me suis demandé quel était le rôle des mots. Ils doivent dire la vérité, mais qu'est- ce que la vérité, sur un plan philosophique, si ce n'est de dire que "*C'est le premier couplet...* " etc. Si je suis honnête, c'est la seule chose dont je sois sûr, donc la seule que je puisse dire. Quand on chante pour un public, cela semble être une façon de communiquer, mais c'est au fond si abstrait... On ne peut pas réellement attendre de quelqu'un qu'il tienne compte de ce que l'on raconte. L'écoute est subjective, chaque auditeur se crée sa propre interprétation de ce qu'il entend, il faut être lucide sur ce point.

Signed Curtain est par ailleurs une chanson mélodiquement naïve.
En un sens, c'est une mélodie inspirée par la musique country, et par Dave Sinclair qui écrivait des morceaux qui ressemblent à des hymnes d'écoles.

Comment s'est passée la collaboration avec Nick Mason, le batteur de Pink Floyd, qui a produit "Rock Bottom" ?
Il m'a été d'une aide précieuse, il a une grande expérience du studio, il y a passé beaucoup de temps. Pas moi. Chaque fois que je rentrais en studio, il fallait faire vite, car ça coûte tellement cher. Je me demande comment les gens parviennent à apprendre le studio. Les Pink Floyd n'ont jamais été pauvres, ils ont toujours eu les moyens de faire les choses, et ils ont su les utiliser à bon escient. Par ailleurs, du fait que Nick Mason est batteur, il y avait une certaine camaraderie entre nous. Je crois même que les batteurs sont plus copains avec d'autres batteurs qu'avec les membres de leur propre groupe, mais ça vous le savez déjà. Nick sait installer un climat décontracté, il essaie de comprendre où tu veux en venir, mais il ne t'impose jamais rien.

Pour beaucoup, "Rock Bottom" reste un chef-d'œuvre absolu. Comment considérez-vous ce disque aujourd'hui ?
Je ne fais pas de chroniques de disques moi, ah ah ah. Je vais le réécouter bientôt, car le label Ryko compte rééditer mon catalogue, et je vais pouvoir veiller à ce que tout soit fait correctement. Autrement, il y a des années que je n'ai pas réécouté ma production, je n'ai plus tout ça en tête.

Votre premier album sous votre nom, "The End Of An Ear" était quant à lui très marqué par le jazz.
La relation que l'on a avec une musique est toujours particulière. Pour moi, le jazz est du progressive rock, le jazz et le rock se sont développés ensemble, c'est manifeste dans les vieux disques de blues. Oui, le jazz a toujours été du rock progressif, c'est ce qu'il a toujours été. Je voulais briser les barrières de la pop, ce n'est pas du tout une autre musique. En un sens, la musique de danse américaine n'a toujours été que du jazz.

À la veille des années 70, y avait-il une fraternité entre les musiciens de jazz et ceux de rock ?
Je n'ai aucun souvenir d'une communauté rock, mais d'une communauté de batteurs oui. Mais il est vrai que les gens que je fréquentais à l'époque étaient pour la plupart des musiciens de jazz. J'ai toujours été attiré plutôt par les instruments acoustiques que ceux électriques, je suis un percussionniste de Néanderthal, je le répète, j'aime sentir les musiciens souffler ou frapper, je suis bien plus sensible à ce contact physique que l'on trouve dans le jazz. J'ai besoin de sentir une compagnie, c'est sans doute une question de génération. Même quand j'étais à fond dans le milieu rock, j'écoutais toujours des albums de Gil Evans. Je souhaitais agrandir le champ du rock, mais je faisais une erreur ; on ne peut pas importer le dialecte et les accents du langage américain dans la musique anglaise sans sonner idiot. Certains y parviennent tout naturellement mais pas moi. Quelqu'un



comme Paul Weller. qui a joué sur deux titres de "Shleep", est plus proche de Marvin Gaye que de n'importe quel chanteur anglais, mais cela semble faire partie de lui. Dans mon cas, il aurait fallu tout réinventer avec une espèce d'accent anglais.

La scène ne vous manque jamais ?
Je ne pourrai plus remonter sur scène, j'ai trop le trac. Lorsque j'étais batteur, ma batterie me servait de cuirasse. Ce qui pourrait me manquer aujourd'hui est la complicité entre musiciens, mais pour "Shleep" nous avons créé une atmosphère très conviviale. D'habitude, quand on rentre en studio, on arrive a onze heures du matin, tout est noir, on se retrouve seul avec un ingénieur qui vous propose une tasse de thé. Comment peut-on créer quelque chose de magique dans ces conditions ? Je préfère qu'il y ait des fenêtres, même si on entend un peu les bruits de la circulation. C'est de cette façon que j'ai enregistré "Rock Bottom", une écoute attentive révèle des bruits de vaches, de tracteurs, etc., car nous avions les fenêtres grandes ouvertes. Et "Hapless Child" de Mike Mantler - tout comme ce que j'ai fait avec Caria Bley - a été enregistré dans de telles conditions. Nous n'étions pas ensemble en studio le même jour, mais quelle sensation que de chanter sur la rythmique Jack DeJohnette-Steve Swallow-Carla Bley ! Un véritable voyage au paradis.

Avec qui rêveriez-vous de chanter ?
Je crois qu'on peut difficilement demander mieux que ces trois-là : DeJohnette-Swallow-Bley. Mais bon, il y a certains musiciens londoniens auxquels je ferais volontiers appel si j'avais beaucoup d'argent, ces musiciens de jazz apparus dans les années 80 dans le sillage de Courtney Fine, comme Steve Williamson qui est vraiment excellent. Et j'aime bien ce que le label Nato a produit avec Tony Coe, qui est en fait le meilleur musicien de toute l'Angleterre je pense. Il peut absolument tout faire, il a d'ailleurs suggéré que nous réalisions quelque chose ensemble. J'ai aussi le souvenir d'avoir enregistré avec Didier Malherbe, qui a le plus beau son de flûte du monde. Et Lol Coxhill est un musicien fabuleux.

Il existe énormément de traces audiovisuelles de vos prestations en France. Est-il envisageable qu'un jour sortent des disques ou des vidéos de ces concerts ?
Ça me fait peur. J'ai entendu récemment la bande d'un concert de Matching Mole à l'Olympia, j'étais tellement ivre que c'en est choquant. À franchement parler, je souhaiterais plutôt que toutes ces bandes disparaissent sur un grand bûcher !

Pourtant certaines prestations de Soft Machine étaient pour le moins remarquables!
C'est possible, mais je ne peux plus écouter ce putain de groupe maintenant, c'est terminé pour moi.

Avez-vous lu "Wrong Movements", le livre qui vous est consacré ?
Je l'ai vu mais pas lu, c'est beaucoup trop années 60 à mon goût, ah ah ah.

On vous y voit cependant avec des configurations de batteries pour le moins bizarre?
Je me suis toujours bien amusé avec les batteries. Il y a quelque chose que je n'ai jamais dit, mais comme vous êtes une revue spécialisée ça peut vous intéresser : j'ai toujours voulu trouver un moyen d'éviter l'utilisation habituelle de la caisse claire, surtout dans le rock, c'est tellement abrupt, dictatorial en un sens. Ton kou pah tou kou pah, c'est adapté au rhythm'n'blues, mais dans le rock ça ne vit pas assez à mon goût. Sur mon dernier album enregistré en tant que batteur, en l'occurrence "Little Red Record", le deuxième de Matching Mole, j'ai joué sur un kit normal mais avec la caisse claire jouée tout le temps sans le timbre. De fait, il n'y a pas de caisse claire sur ce disque. C'est le genre d'expérience que j'aimais bien tenter. Il m'arrivait aussi parfois de jouer tout un concert avec les mains. Parfois, vous placiez le tom bass à la place de la caisse claire, celle-ci étant à la place du tom médium ! J'aimais bien faire ça, c'était l'occasion de varier les figures. Parfois j'inversais la grosse caisse et la charleston mais je jouais comme si le kit était normal, ce qui créait instantanément une sorte de rythme de reggae à la charleston, ah ah ah.

1969, avec la ludwig offerte par Mitch Mitchell.



Photo : Christian Rose

C'est peut-être à cause de ça que vous avez été viré de Soft Machine ? !
Sans doute, ah ah ah. Mais vous savez, j'ai un seuil d'ennui très bas, je me lasse très vite. J'ai besoin de tout chambouler souvent pour voir ce qui se passe. En studio, il m'est arrivé de jouer la grosse caisse aux baguettes, voire aux balais.

Les percussions électroniques ne vous ont jamais tenté ?
Une fois j'ai acheté un synthétiseur, le moins cher possible. Il suffisait de rajouter de la reverb pour le faire sonner dix fois plus cher, après tout ce n'est jamais qu'un signal. J'avais ce clavier qui faisait : di da doumpah tschprr, je m'en suis servi pour Shrink Wrap sur "Dondestan", mais simplement parce que je l'avais acheté, alors merde, il fallait bien l'utiliser.

Et la batterie ne vous manque jamais ?
Hum, la charleston me manque toujours, car je n'entends jamais personne jouer ce que j'aimerais, quoique Steve White s'en approche parfois. Je n'ai jamais pensé en termes de batterie ou chant ou autre, mais seulement en termes de besoins musicaux.

Après votre accident, ça a dû être terrible de ne plus jamais pouvoir jouer de la batterie?
Mmm, non, pas tellement. Pour être honnête, la nouvelle situation qui était la mienne était plutôt excitante. Sans cet accident, les choses auraient sûrement été tout autres, ah ah ah. C'est en parfaite adéquation avec ma personnalité que de me retrouver contraint de faire de tout nouveaux choix.

Mais à ce moment vous étiez déjà sur une autre voie, non ?
J'essayais de composer pour le troisième album de Matching Mole et j'avais un problème. Si je jouais de la batterie, il me fallait recruter un claviériste ; mais si j'en avais un, je ne savais pas exactement quoi lui demander, pas du jazz, pas du rock, même si c'était clair dans ma tête. Le fait de ne plus pouvoir jouer de batterie m'a permis de réaliser mon rêve : prendre le total contrôle des claviers. i

Si vous pouviez rejouer de la batterie, que joueriez-vous ?
Hum, c'est une bonne question. Je pense que je me débrouillerais pour avoir le contact de Sonny Rollins, et je lui demanderais de faire une reprise de
l'album en trio au Village Vanguard avec Elvin Jones et Wilbur Ware. Peut-être prendrions-nous Chucho à la basse, et j'essaierais de jouer dans l'esprit d'Elvin à cette époque. Sur ce disque, il a un son purement bois, presque primitif, c'est ce
dont j'ai toujours rêvé. Mais il faut pour cela un soliste exceptionnel. La plupart de mes idoles sont mortes, à part Sonny Rollins qui est toujours là. Oui, je crois que ça sonnerait bien *(sourire)*.



Propos recueillis par Férid Bannour et Christophe Rossi

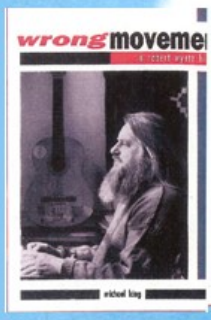


L'École de Canterbury





Robert Wyatt appartient à ce que les rock critics ont nommé "l'École de Canterbury" et qui rassemble tous les groupes issus de cette ville britannique (et bien au-delà) : Soft Machine bien sûr, mais aussi Gong, Caravan, National Health, Hatfield And The North (avec l'étonnant batteur Pip Pyle), Centipede ou Henry Cow (avec Chris Cutler, le batteur aux pieds nus). Au fil du temps, Robert Wyatt a joué, chanté ou composé avec de nombreux musiciens issus de cette mouvance : Hatfield And The North ("Hatfield And The North" Virgin) et Henry Cow ("Letters Home") donc, Kevin Ayers ("Whatevershebringswesing/Banamour" Pathe), Nick Mason ("Fictitious Sports" Harvest), Michael Mantler ("The Hapless Child And Other Inscrutable Stories" et "Many Have No Speech" sur le label Watt), mais aussi, plus récemment, Scritti Politti ("Songs To Remember" Rough Trade), Elvis Costello ("Shipbuilding") et Working Week ("Venceremos" Virgin).



Enfin, la compilation "Flotsam And Jetsam" (Rough Trade/Labels), album, "anecdotique" selon Robert Wyatt, où on le retrouve avec Jimi Hendrix sur un titre, *Slow Walkin' Talk*. Autres curiosités, "Live At The Paradiso 1969" de Soft Machine et le mini-album "A Short Break", en solo (tous deux sur le label Blueprint/MSI). Enfin, l'acquisition de "Rock Bottom" (Virgin), "Matching Mole" (Columbia), du premier album de Soft Machine, (pour l'incroyable énergie), "Soft Machine 3" avec le fabuleux *Moon In June* (Columbia) nous semble indispensable, mais sachez qu'après de nombreux démêlés juridiques avec ses anciennes maisons de disques, Robert Wyatt, aidé par le label Rough Trade, a pu récupérer la majeure partie de son œuvre en solo qui devrait être remasterisée et rééditée par Rykodisc, qui, selon l'artiste *"semblent être des gens de bon goût"*.

À lire : la biographie *Wrong Movement* (en anglais) par Michael King (SAF Publishing Ltd).

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

La sagesse du vieil homme - Play Record - N° 18 - novembre 1997

LA SAGESSE DU VIEIL HOMME



DOMINIQUE MESMIN
PHOTOS CANIGHER

Robert Wyatt, figure incontournable de la musique anglaise, reste encore aujourd'hui un artiste influent. Après un silence de plusieurs années, il revient avec " Shleep " (Ryko), un album qui pourrait bien prouver qu'il existe bel et bien une vie après " Rock Bottom ", le disque majeur de sa carrière, jalon d'une musique dite progressive à tendance déstructurée. C'est dans un hôtel parisien, installé dans sa chaise roulante, qu'il nous a reçus..

Le jus d' orange

" Je ne peux jamais parler de ma musique ou l'analyser pendant que je la compose. Une fois ce processus terminé, elle est à l'abri des interférences et de la banalité du langage. Parfois mon commentaire n'apporte rien de plus qu'un avis extérieur. Ce n'est pas à moi de m'exprimer. Mon devoir est d'utiliser ce qui est figé sur la bande pour en faire de la musique. Je ne suis pas un théoricien, je fonctionne à l'instinct. Les idées fusent mais leur concrétisation prend plus de temps. C'est pourquoi, malgré ce que pensent les gens, il n'y a rien d'extraordinaire chez moi. Et puis, tu sais, c'est difficile d'expliquer à quelqu'un qui n'en aurait jamais bu à quoi ressemble le goût du jus d'orange. "

Perpétuelle métamorphose

Guide spirituel de Soft Machine entre 1966 et 71, ce batteur, chanteur et claviériste fonde ensuite Matching Mole. En 1973, lors d'une fête où il est passablement éméché, il passe par la fenêtre. C'est à l'hôpital qu'il compose " Rock Bottom " (produit par Nick Mason, batteur de Pink Floyd). Depuis, immobilisé dans un fauteuil roulant, il a toujours cherché à ne pas s'apitoyer sur son sort malgré une détresse incurable.
" Si un air me rentre dans la tête, alors, petit à petit, il devient un personnage vivant qui me réclame ce qu'il a besoin pour grandir ou exister. Je n'ai aucune intention de restreindre ses besoins. Mes préoccupations de compositeur sont cycliques mais comme la vie est en perpétuel changement, un problème apparemment familier peut prendre une tangente inédite. J'essaie néanmoins d'apprendre de mes erreurs et déceptions passées. Au fil des années, je n'arrive pourtant pas à être plus rapide, plus habile dans le choix du bon mot ou de la bonne séquence musicale. Avant tout, les chansons demandent de la clarté et de la simplicité. "

Travail d'équipe

Robert Wyatt, génie intarissable, a toujours été en perpétuel combat contre une musique elle aussi inféodée à la pensée unique. Plus les standards se sont uniformisés, plus il les a contournés.

" Certains titres de "Shleep" sont des ébauches qui proviennent de l'album précédent mais qui n'étaient pas à maturité. Je conçois les choses très clairement mais parfois je ne sais pas comment les concrétiser. C'est grâce à la collaboration d'autres personnes, des musiciens, des producteurs, ma femme (qui écrit d'ailleurs beaucoup de ses paroles. NDLR) qu'elle prennent forme. Quand j'enregistrais cet album, Phil Manzanera avait des idées précises sur la façon dont cela pouvait sonner. Il m'a donné des conseils. En quelques jours, une simple progression d'accords peut devenir quelque chose de très concret et organique. Chaque chanson possède ce genre de destin. Elles sont toutes de petites histoires. Mes disques ressemblent à une sorte de journal personnel, un instantané de périodes de ma vie. Surtout celle de musicien. C'est un reflet assez limité car beaucoup de mes passions et de mes centres d'intérêt n'ont rien à voir avec la musique. Je ne me souviens pas vraiment des sixties mis à part la naissance de mon fils avec ma première femme. Désolé (rires). "

Les invités

Et pourtant, c'est à cette époque que Robert travaille avec Syd Barret. Des collaborations, il y en aura d'autres comme avec Henry Cow, Mike Oldfield, Kevin Ayers, Elvis Costello, Scritti Politti, Raincoat, Ben Lee, Ryuichi Sakamoto... " Shleep ", son premier album depuis " Dondestan " (Rough Trade 91), a été enregistré dans le studio de Phil Manzanera (ex-Roxy Music). Outre l'apparition de ce dernier sur un titre, on retrouve aussi Brian Eno, Paul Weller (Ex-Jam, Style Council...), Evan Parker, Annie Whitehead...

" Je ne connaissais- pas personnellement Paul Weller, par exemple. En revanche, je pensais le solliciter depuis de nombreuses années. Le hasard a voulu qu'il soit en studio chez Phil Manzanera en même temps que moi. J'ai été surpris quand il a accepté. Je ne pensais pas qu'il puisse être intéressé par une musique différente de celle de son époque. La plupart du temps, dans ce genre de travail en commun, les gens ne veulent pas que leur intégrité soit manipulée. Il faut qu'ils se sentent à l'aise.

Moi, je ne suis pas trop friand de ce genre de chose. Je suis un vieux solitaire qui a toujours vécu reclus dans le sous-sol d'une maison à la campagne. "

L'imaginaire



> Zoom

Robert Wyatt bosse seul. Avec une dévotion et une foi inébranlable. Malgré la complexité de ses compositions, il n'a jamais sombré dans la surenchère. " Généralement, j'essaie de m'arrêter avant de tout baiser. Avant que l'essence originelle ne se soit diluée. J'aime jouer avec les stéréotypes, prendre le contre-pied des clichés chanson rapide = colère, titre lent = romantique. En revanche, pour être le plus authentique possible avec les mots, il faut simuler la façon étrange et perverse dont fonctionne notre cerveau. Dans mon propre intérêt, j'enlève toutes les métaphores. Je n'utilise pas vraiment mon imagination pour les textes. Elle est très sollicitée par mes lectures sur les plantes, les insectes, la cosmologie, la vie des galaxies. Je n'arrive pas à me concentrer sur la vie quotidienne, sur les petits aléas. C'est sûrement pour ça que je passe par les fenêtres (rires). "

Dépasser ses limites

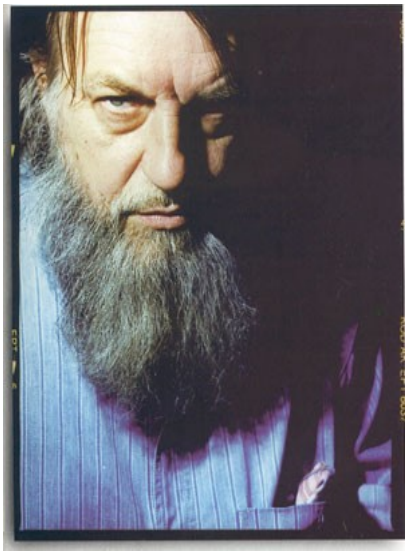
Bien qu'il ne se soit jamais senti prisonnier dans sa musique, Robert Wyatt a été contraint, cas de force majeure, de délaisser la batterie et de se concentrer sur la composition et le chant. Aujourd'hui, il possède l'une des voix les plus envoûtantes et travaillées de la musique populaire.

" Je n'ai pas les connaissances encyclopédiques d'un Frank Zappa. Mon langage musical est assez similaire à celui de la pop music. Ma voix est limitée. Ce sont sûrement mes

principales frustrations. Sinon, je suis toujours bombardé d'informations. Je préférerais en avoir moins et bénéficier de plus de clarté, d'indications sur la direction à prendre. Pour s'améliorer, on peut toujours développer le côté athlétique de la chose. Jouer plus vite du piano. Utiliser une brosse sur la batterie pour rechercher des sons plus organiques. En fait, c'est un moyen de tromper ses limites. Tu sais, un compositeur écrit sa musique avant de la jouer. Cela baise tout. Moi, je n'essaie jamais de tendre vers une identité de globalité dans mes disques. J'ai des bouts de phrases et de musique dans la tête. Quand je pense qu'ils peuvent aller ensemble, alors je me lance. "

Matos

Derrière leur apparente simplicité, les chansons de Robert Wyatt sont riches en rebondissements. Elles préfèrent les innovations structurelles au vernissage de la technologie.
" Avec la technologie, on peut feinter. Remonter les volumes sonores. Agencer les choses différemment. Elle est fondamentale pour ce que je fais. Je n'opère pas dans un secteur très commercial, je n'ai donc pas besoin de m'engouffrer dans cette surenchère de recherche sonore et d'arrangements compliqués. Je ne vends pas assez de disques pour que cela soit rentable. Mon instrument de prédilection reste la voix. Il est forcément inféodé à la technologie de l'enregistrement. Brian Eno est réputé pour sa capacité à toujours être à l'avant-garde. Pour amorcer les futures tendances et de nouvelles voies d'expérimentation. Durant nos diverses collaborations, il n'a jamais essayé de m'influencer, de me donner trop de conseils. Cependant, il m'aide. J'utilise cette machinerie seulement pour servir la créativité humaine. "



> Zoom

L'artisan

Jamais démodé, Wyatt courtise l'intemporel. Ses chansons ne s'embarrassent pas de l'érosion du temps. Drapées de leur plus belle nudité, elles se bricolent, ici ou là, sans matériel superflu.
" Rough Trade, mon ancien label m'avait offert un enregistreur Teac 4 pistes. C'est avec ça que je compose à la maison. Il commence à fatiguer. Comme moi d'ailleurs. C'est peut-être pour ça que l'on s'entend bien (rires). Je possède aussi deux micros très performants que Brian Eno m'a laissés en gage de sa sympathie. Avant ça, je n'avais aucune idée de ce que pouvait être du bon matériel. Je travaille principalement sur le piano. J'ai bien des claviers bon marché, ce genre de trucs qu'on trouve dans n'importe quel magasin, mais leurs possibilités sont limitées. Je suis arrivé à la conclusion que si une idée fonctionne au piano, elle marchera partout. C'est le test ultime. Il y a un écrivain qui disait, quand on l'interrogeait sur son écriture, qu'il écrivait toujours en latin avant de traduire en anglais. Si cela signifiait quelque chose en latin, alors, il ne risquait rien. J'ai une démarche similaire.
Avec la technologie, on peut faire plein de choses. En revanche, si le coeur n'est pas là, alors, cela sera bancal.
Je crois comme le disait Charlie Parker qu'il n'y a pas de règles. Pourtant, dans ma carrière, je ne suis jamais arrivé à travailler à partir des sons pour ensuite créer des structures."

Des mots, des maux...

Complicité entre la voix et les sons. Ceux de sa musique mais aussi ceux de ses paroles.
" Je ne gamberge jamais sur mes paroles. Je suis toujours le premier surpris par ce qui se passe. Les mots découlent de la musique. Ils sont ses serviteurs. Je n'ai aucune intention de transmettre des idées personnelles. Parfois les mots servent à exorciser des douleurs. Je n'aime pas l'idée d'artistes faisant leur thérapie, qui prennent les auditeurs ou spectateurs en otages. Il y a donc une distance entre mes textes et ce que je suis réellement. On a tous nos problèmes. Fuck off. Inconsciemment, je ne garde que ce qui est acceptable et susceptible d'intéresser le public. Rien de plus."

L'engagement

" The Little Red Record", " Song For Che (Guevara) ", " Nothing Can Stop Us ", manifeste

contre la guerre des Malouines (avec Elvis Costello), la politique de Thatcher et l'Afrique du Sud... Robert Wyatt a, durant sa carrière, toujours défendu des idées chères. Le communisme, l'écologie...
" Je voudrais bien que les gens acceptent l'idée que j'ai des convictions mais qu'elles n'ont rien à voir avec ma musique. Cela serait complètement déplacé et stupide de croire que quand on connaît le parcours politique ou intellectuel d'un artiste, on comprend mieux son oeuvre. C'est d'un prétentieux. En tous les cas, avec moi, je ne pense pas que cela fonctionne puisque je ne laisse rien transparaître de mes idées dans mes paroles."

Dépoussiérage

Les disques de Robert Wyatt, résolument innovateurs, stimulants et décalés, ont profondément marqué leur époque et rénové un genre en pleine décrépitude. Alors que plusieurs générations de musiciens y ont avidement puisé un nouveau souffle, ils seront enfin réédités l'année prochaine (" Rock Bottom ", " Ruth Is Stranger... ", " Old Rotten Hat "...)
" Ils ne vont pas être remasterisés à cause de problèmes d'argent. De plus, je ne suis pas sûr qu'ils nécessitent vraiment de l'être. Les gens n'écoutent pas mes disques pour les performances technologiques. Il doit y avoir d'autres motifs (rires). Je pense que Brian Eno serait la personne la plus à même d'en tirer le maximum. Mais, de toute façon, il vit maintenant à Leningrad et il y a toujours ce problème de thunes. Je ne suis pas Keith Richards (rires). "

Previous article

Next article

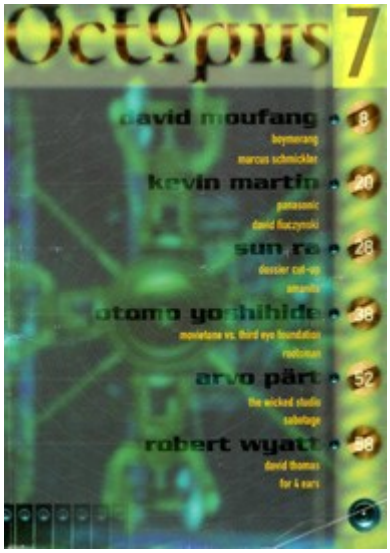
Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Robert Wyatt - Octopus - N° 7 - novembre 1997



ROBERT WYATT

«Jimmy Sommerville sous valium»

par Gilles Tordjman

C'est comme ça que Robert Wyatt définit lui-même sa voix, dans l'un de ses accès de cruauté intime qui l'ont jusqu'ici préservé de l'apitoiement. C'est qu'à force de ne pas pouvoir se voir en peinture, il a bien fini par s'aimer. Accepter cette voix sinusoïdale, tutoyant le bruit blanc, pour en faire l'une des paroles les plus justes - comme on dit d'un diapason - de ces 30 dernières années. Accepter la paraplégie qui condamne le batteur à dire adieu aux grosses caisses pour devenir un maître du jeu aérien, donnant des ailes au cuivre des cymbales à défaut de savoir la gravité de la terre. Accepter d'être enfin l'incarnation la plus extrême de la différence, pour que d'autres, d'un coup, y reconnaissent la leur. Robert Wyatt ne marche plus mais sa musique fait toujours le grand écart, avec cette grâce spéciale qui est l'usufruit de ceux qui ont su donner au monde son congé. Des trompettes diffractées de «Rock Bottom» à la sublimation des Casio pouraves de «Dondestan», des improvisations lunaires de Soft machine aux mécaniques désirantes du récent «Shleep», toujours la même histoire de départ arrêté, d'éloignement virtuel : Robert Wyatt écrit la musique de demain à écouter tout de suite. D'où les malentendus: l'étiquettage «avant-garde», qui ne veut plus rien dire depuis que les avant-gardes sont devenues tolérables, lui va à peu près aussi bien que le mot «vérité» dans la bouche d'un politicien. Rien de «fusion» non plus dans cette musique qui ne se résout pas à mêler les saveurs mais en accuse les caractères propres : comme un livre de Pérec qui continuerait à s'écrire en boucle, la fin effaçant le début, ou comme un palindrome élégamment fermé sur lui-même mais faisant cercle autour de tous les riens qui font une mémoire d'homme. Musique fortiche en Histoire mais pas ramenarde en récitation, toute pleine de souvenirs détournés, de réminiscences diffuses, de savoirs hétéroclites : «le plaisir toujours renouvelé d'une occupation inutile» (Ravel ? Henri de Régnier ? Ecrire au journal qui transmettra) mais aussi «C'est un plaisir de parler des ennuis passés» (vieux proverbe Yiddish, en exergue du Système périodique de Primo Levi). Robert Wyatt se souvient, donc. Et l'on n'aura pas beaucoup de chance d'entrer dans sa musique si l'on n'y sent pas ce passage du temps, cette liberté si chèrement conquise de dialoguer avec ses fantômes. Ce qui fait, par exemple, qu'un Kurt Weil nous sera toujours plus proche que tous les Oasis interchangeables, ou que Scriabine sera toujours plus moderne qu'un John Adams (Ils vous disent: «ne comparez pas ce qui n'est pas comparable». Faites le contraire, pour découvrir de beaux paysages). Depuis toujours, le «futurisme» est la carotte amère des recalés de l'histoire. Comme tous ceux qui ouvrent des portes pour demain, Robert Wyatt cultive son jardin de récits, son lopin de mémoire. Voilà pourquoi, à l'heure où sort «Shleep» (avec Brian Eno, Phil Manzanera, Evan Parker, Paul Weller), l'un de ces disques qui fait vieillir toutes les «nouveautés» du petit commerce Kulturel, il était tentant de faire parler l'intéressé sur son musée égoïste, de Cuba à Barcelone, de Dada à Monk, pour retrouver ce bon vieux paradoxe du goût musical: la seule chose qui s'affine en s'élargissant.

Vous considérez vous comme un collectionneur ?

Pas au sens strict du terme. Je ne cherche pas l'exhaustivité, je ne me sens pas obligé de posséder tout ce qu'a fait un artiste que j'aime. La seule personne dont je voudrais avoir tous les disques, c'est Charlie Haden, parce que je ne l'ai jamais entendu jouer une note inutile durant toute sa carrière. Ça fait de lui un être à part, Mais il est vrai que ces derniers temps je n'ai pas écouté beaucoup de musique à cause de l'enregistrement de mon disque qui m'a pas mal absorbé. J'ai juste trouvé du temps pour Charlie Haden... Je collectionne tout ce qu'il a fait depuis 1958.

Avez-toujours été éclectique dans vos goûts musicaux ?

Non, je ne me considère pas du tout comme quelqu'un large d'esprit. C'est juste une question de temps qui passe: depuis 40 ans que j'écoute de la musique, mon intérêt s'est porté dans plusieurs directions, mais je ne me suis jamais contraint à une curiosité tous azimuts. Ma discothèque ne contient pas le monde entier, même si c'est l'impression que vous pourriez avoir en la voyant. Disons que j'ai le sentiment d'avoir élargi mon étroitesse naturelle. En outre, je cherche toujours des choses très spécifiques. Il fut un temps où j'étais particulièrement intéressé par les gammes et les modes de la musique espagnole ou tsigane. Bien que ça semble être un domaine très vaste, je ne cherchais que deux ou trois petites choses, quelques notes à saisir, juste pour voir comment elles sonnaient.

«Une musique n'est pas supérieure à une autre parce qu'elle est plus sophistiquée»

Y-a-t-il des musiques que vous avez apprivoisées plus difficilement que d'autres ?

Là encore, il y a le travail des années, l'ouverture progressive. Si je repense à ma jeunesse, je crois que j'étais un petit garçon très élitiste, un gamin insupportable. Avec des mots d'ordre du genre: "La vie est courte, je n'ai de temps que pour les génies." Donc, hors de Mingus, Ellington et quelques autres, Il n'y avait pas de salut. Mais maintenant, je vais plus volontiers vers des choses que je n'aurais jamais écoutées à l'époque, comme Sarah Vaughan, par exemple. A 5 ans, je n'aurais certainement pas compris tout ce qu'il y a à apprendre de personnalités comme celle-Ià. J'avais une forme de snobisme de l'avant-garde qui ne me poussait pas à apprécier ce genre de choses. J'avais aussi une certaine aversion pour toute la musique noire trop éloignée du blues. J'écoutais plutôt des chanteurs comme Ray Charles ou du gospel, et je m'intéressais également à toutes les résonances que je pensais trouver entre certaines musiques et certaines avant-gardes picturales: Don Cherry était quelqu'un d'important, vu sous cet angle. Pour les pianistes, j'étais naturellement plus porté vers Monk et Paul Bley que vers quelqu'un comme Red Garland ou Eroll Garner. Mais maintenant, je peux comprendre ce qu'il y a de beau dans ces choses qui me paraissaient presque trop simples, trop évidentes. En musique, apprécier la simplicité peut parfois prendre du temps. Je ne crois pas en l'idée du progrès en musique, c'est une chose ridicule. Chaque époque est une sorte de grand présent qui ne peut pas être jugé à l'aune de ce qui vient après. Une musique n'est pas supérieure à une autre parce qu'elle est plus sophistiquée.

Qu'est-ce qui vous a donné envie de devenir musicien en premier lieu ?

Je ne voulais pas être musicien, je voulais peindre. Mais en pratiquant un peu, je me suis rendu compte que je ne pouvais peindre qu'en écoutant de la musique. Petit à petit, je me suis avoué que j'étais plus attiré par la musique. Le plaisir physique, sensuel, de jouer de la batterie a été mon premier sésame. Je ne pense pas avoir eu de prédisposition pour la musique. Même aujourd'hui, je suis encore étonné de pouvoir faire des disques qui sonnent comme de vrais disques, avec de vrais musiciens. La deuxième raison majeure pour laquelle je fais de la musique, c'est que j'entends dans ma tête des choses que je n'ai jamais entendues jouées par d'autres. La seule manière de les faire exister, c'est de les jouer moi-même. La technique, pour moi, ça n'est rien d'autre que donner une forme à l'imagination.

Aujourd'hui, les genres musicaux et leurs publics sont très segmentés. Etait-il plus facile d'être éclectique dans ses goûts, pour

un jeune des années 60 ?



> Zoom

C'est une bonne question. Je ne pense pas. Je crois que ce qui distingue cette époque-là, du moins dans le souvenir que j'en garde, c'est l'émergence de l'underground à la surface des médias. Mais il faut remonter bien loin en arrière pour que l'éclectisme prenne tout son sens. Les années 60 ne sont quand même pas grand chose comparées à l'émergence des avant-gardes européennes dans les années 20 et 30. Tout ce que les années 60 ont eu d'innovant, d'imaginatif sur le plan musical vient de là; il faut rappeler que la majorité des musiciens créatifs des sixties sortaient des écoles d'art et qu'ils ont plus été marqués par les avant-gardes musicales que picturales. Même si beaucoup d'entre nous connaissaient et admiraient les œuvres de Schoenberg et Berg, nous pensions que l'esthétique d'un Duchamp était plus immédiatement adaptable à ce que nous faisions. On n'a fait qu'hériter d'une tradition de bouleversement du langage qui remonte à la fin du XIXème siècle. Les sixties furent le temps de la réappropriation de ces avant-gardes sous une forme commerciale. J'ajoute que ce phénomène s'est doublé d'une hégémonie de l'industrie culturelle anglo-américaine qui a marginalisé durablement des pans entiers de culture mondiale, comme les musiques sud-américaine, arabe, africaine. Il était impossible à l'époque d'avoir une bonne appréciation de l'importance d'Oum Kalsoum: voilà quelqu'un qui était adulé par des millions de gens sans que l'Occident n'en sache rien. Ainsi, je ne sais pas si l'on peut dire que les gens étaient plus éclectiques dans leurs goûts à cette époque, dans la mesure où cet éclectisme ne concernait qu'une forme de culture anglo-saxonne.

A quand remonte votre découverte de la musique afrocubaine ?

Je crois que c'était vers la fin des années 70. J'avais été invité à un festival de musique à Helsinki. L'intérêt de la Finlande, à cette époque, c'est qu'elle était à peu près le seul pays à maintenir des échanges culturels avec les pays communistes. Il y avait donc fréquemment des artistes cubains qui y tournaient et y enregistraient. Là-bas, j'ai trouvé des disques d'Irakere, que je connaissais déjà, et ça a été le déclic. Bien sûr, avant ça il y avait eu toute la période «cubaine» de Dizzy Gillespie. Sur le plan politique, j'ai toujours été intéressé par l'idée de ces rencontres entre les cultures noires; c'était la conséquence normale de ma passion pour le jazz. Irakere et Chucho Valdes restent mes préférés dans cette scène-Ià, ainsi que le saxophoniste Herman Velasquez. Mais par-dessus tout, ce que j'aime, c'est ce jeu d'ensemble, cette homogénéité d'instrumentation si particulière à la musique afro-cubaine. Beaucoup de gens qui s'y essaient n'y parviennent pas. Je conseille également le beau disque de Gonzalo Rubalcaba avec Charlie Haden et Jack Dejonhette, ainsi que les albums que Joe Boyd a produits pour son label Ryko. J'écoute aussi beaucoup de son, mais, comme pour le jazz, il m'a fallu un peu de temps pour remonter aux formes anciennes, pour aller de la complexité rythmique de la salsa au dépouillement du son. Même chose avec le flamenco, que j'ai découvert assez tardivement. Il y a une chose étonnante dans ces musiques, c'est l'engagement physique, l'influx nerveux presque palpable des musiciens. Les concerts de l'Orchestra Reve étaient, sur ce plan, assez saisissants.

Vous avez vécu en Espagne. Quels souvenirs en gardez-vous ?

On a dû y passer un an en cumulant les séjours. Alfie y faisait des illustrations pour des livres d'enfants, et la lumière du sud nous paraissait plus propice à la peinture. Ça nous a beaucoup appris sur la richesse de l'immigration en Europe. A Londres, par exemple, le dynamisme de la ville vient, en grande partie, des communautés caribéennes qui s'y sont implantées. A Barcelone, ce sont les gens venus d'Andalousie pour trouver du travail qui font bouger les choses. On a le souvenir d'une fantastique hospitalité, et je serais bien en peine de vous résumer en deux phrases tout ce que cette expérience m'a apporté.

«Je dois prévenir les gens que Paul Weller ou Brian Eno ont surtout apporté leur touche à une musique qui reste la mienne»

En tant que compositeur, qu'est-ce qu'une "bonne chanson» pour vous ?

Je n'ai pas d'idées arrêtées là-dessus. Je crois que j'ai des goûts assez conventionnels en la matière. J'aime ce que beaucoup de gens aiment, les chansons de Burt Bacharach par Dionne Warwick, celles de Stevie Wonder. Des compositeurs comme Kurt Weil ou George Gershwin ont su mettre leur énorme savoir au service d'une petite forme très concentrée. Prenez une ballade comme «Embraceable You» : elle n'a rien en soi de fantastique mais quand vous voyez qu'elle se prête à tant d'interprétations différentes, ça lui donne une valeur fantastique. C'est presque impossible de faire une mauvaise version d'«Embraceable You». Quand je chante une reprise, je ne cherche jamais à changer mon accent ou mon phrasé; je dois me sentir à l'aise. Après ça, Je cherche à m'en tenir exactement à la raison pour laquelle chaque note et chaque mot ont été écrits. Je n'essaie pas d'interpréter ou de changer quoi que ce soit. Par exemple, l'introduction de davier dans ma version de Strange fruit est la transcription note pour note du solo de trompette dans la version originale de Billie Holiday. Mon ambition est de respecter sans imiter.



> Zoom

Après "Dondestan», enregistré seul, beaucoup de musiciens différents sont présents sur "Shleep». Quelles sont les difficultés spécifiques des deux formules ?

Enregistrer seul, c'est d'abord une question d'argent: les musiciens comme les studios coûtent cher, alors si on peut le faire seul, on peut arriver à un résultat satisfaisant avec très peu de moyens. C'est aussi pour ces raisons que je ne me considère pas comme un artiste «pop» ; ce n'est pas le monde où je vis, et je trouve que cette présence massive de l'argent dans le métier est absolument ridicule. Ce qui s'est passé, pour le nouvel album, c'est que Phil Manzanera m'a offert la possibilité de travailler dans son studio sans me soucier des heures qui tournaient, et qu'il y a eu une entente extraordinaire avec des musiciens de passage. Des gens que je n'aurais pas pu payer m'ont offert leur collaboration en me disant qu'ils me devaient bien ça parce que j'avais eu une place dans leur vie à un moment ou un autre. J'ai ainsi pu retrouver des sensations de groupe que je croyais perdues. Mais je dois prévenir les gens qui s'attendraient à trouver des morceaux de Paul Welter ou Brian Eno dans mon disque; ils ont surtout apporté leur touche à une musique qui reste la mienne.

Dans le travail, êtes-vous sévère avec vous-même ?

Non, pas vraiment, mais Alfie est vigilante pour deux. Il lui arrive de me dire que telle ou telle prise de voix est paresseuse, que je peux faire mieux. Mais quand elle n'est pas là, je me satisfais assez bien de ce que je viens de faire et je vais me servir un verre... L'un des avantages de jouer en groupe, en tournée, c'est qu'on a une appréciation très immédiate des points forts et des points faibles de ce qu'on est en train de jouer. Comme ce n'est pas la vie que je mène, je dois trouver d'autres moyens d'évaluer la qualité de mon travail. Quand je travaille sur une chanson, maintenant, je répète obstinément chaque partie, le piano, la voix, la ligne de basse, la batterie, pendant plusieurs mois s'il le faut. Si ça continue à fonctionner après ce traitement, ça mérite d'être couché sur la bande magnétique. Je ne pense jamais à ce que j'aurais pu ou dû faire en musique dans le passé. Je crois que c'est très déprimant pour un paraplégique de commencer à penser de cette manière (rires). Mes ambitions musicales sont assez limitées, en vérité: si je tiens une idée de chanson, que les paroles et la mélodie semblent bonnes, je suis content avec ça. Pour ne pas avoir eu de vocation musicale, je suis toujours étonné et heureux de parvenir à faire de la musique. Quant à tout ce que je ne sais pas faire, je suis heureux d'écouter d'autres musiciens le faire. Je n'ai pas de regrets, ou alors peu. Pendant un moment, lorsque j'écoutais les disques de Mingus où il n'utilisait pas de trompettiste, j'avais envie de retrouver pour moi ce son particulier, à base de saxophones, mais c'est un désir qui s'est réalisé sur le nouvel album, avec Annie Whitehead au trombone et Evan Parker au ténor.

Diriez-vous qu'il vaut mieux travailler à l'intérieur de ses propres limites ?

Je ne sais pas, mais une chose est sûre: comme je n'ai pas une ambition symphonique démesurée, je me contente de faire ce que j'ai envie d'entendre. L'important pour moi, c'est de faire une chose que personne d'autre ne fait. Le fait d'être considéré comme un

artiste d'avant-garde me laisse un peu perplexe: le jour où les gens qui croient ça écouteront Sarah Vaughan, l'étiquette tombera d'elle-même (rires). Je ne sais pas très bien tout ce que cela veut dire. J'observe simplement que les avant-gardes du XXème siècle, qui étaient pour certaines vraiment révolutionnaires, ont été digérées, récupérées par la pensée dominante. Idem pour les cultures non-européennes, laminées par l'impérialisme. Je n'ai pas le désir de précéder quoi que ce soit; je suis dans mon temps, simplement. La technologie ne m'intéresse pas en tant que telle, mais seulement pour la place qu'elle tient dans ma vie. Je me sens beaucoup plus concerné par l'invention du microphone et du magnétophone que par le flux des nouvelles technologies.

Qui sont les musiciens qui vous ont le plus marqué ?

Miles Davis, pour la manière d'infléchir les phrases, Charlie Haden et Charlie Mingus pour la faculté de créer des ambiances. Et Dionne Warwick, bien sûr.

CD "Shleep", Rykodisc / Harmonia Mundi

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Interview inédite de Robert Wyatt pour Rock'n'Folk (jamais publiée) - 1997

ROBERT WYATT par Stan Cuesta

Cette interview de Robert Wyatt réalisée pour Rock&Folk à l'occasion de la sortie de Shleep n'est jamais parue dans son intégralité. Je n'en ai utilisé qu'une infime partie pour un article format timbre poste...



stan cuesta

actualité
livres
textes
musique
articles
brocante
amis
contact

INTERVIEW INEDITE DE 1997

Une photo de Robert et Alfie datant des années 70, prise sur le site de Cuneiform Records, un excellent label qui édite en CD de nombreux concerts et inédits de Soft Machine.

Cette interview de Robert Wyatt réalisée pour *Rock&Folk* à l'occasion de la sortie de *Shleep* n'est jamais parue dans son intégralité. Je n'en ai utilisé qu'une infime partie pour un article format timbre poste...

Jeudi 28 août 1997, Hôtel Scribe. Robert Wyatt et Alfreda Benge (allongée sur le lit). Robert me reçoit avec ces mots :
Je ne vends pas assez de disques en Angleterre pour vivre, alors je dépends des gens d'autres pays pour avoir de quoi manger. Merci à vous.

Jeudi 28 août 1997, Hôtel Scribe. Robert Wyatt et Alfreda Benge (allongée sur le lit). Robert me reçoit avec ces mots :
Je ne vends pas assez de disques en Angleterre pour vivre, alors je dépends des gens d'autres pays pour avoir de quoi manger. Merci à vous.

On peut passer votre carrière en revue, pour finir avec ce nouvel album ?

Vous pouvez essayer, mais j'ai quelques amnésies, il vous faudra inventer, être très créatif en ce qui concerne la première partie.

Vous avez pourtant écrit des notes de pochettes parlant de votre enfance...
Oh oui, ma mémoire va de l'enfance à 1962, puis s'arrête et repart en 1972.

Votre éducation musicale ?
Mon père était pianiste et je chantais avec lui. Il a essayé de m'apprendre le piano, mais c'était sans espoir. Comme quand une femme essaye d'apprendre à conduire à son mari... Ça a été un échec, mais peut-être m'en est-il resté quelque chose, tout de même. Quoiqu'il en soit, il y avait un piano à la maison. J'étais à la chorale de l'école, je chantais la Truite de Schubert. Puis j'ai pris des cours de violon pendant deux ans. Puis j'ai vendu le violon, au grand chagrin *(en français)*, quel mot magnifique, de mon père, pour acheter une trompette, car je voulais être Miles Davis. Je ne voulais pas jouer comme Miles Davis, je voulais être Miles Davis. Mon père était horrifié, car il n'y avait pas un répertoire important pour la trompette, en musique classique bien entendu. Il pensait que j'étais fou. Malheureusement, il est mort peu de temps après, il était très malade, il avait une sclérose en plaques. Mon éducation s'est faite en écoutant ses disques, j'essayais de jouer par dessus les parties de batterie de ses disques de jazz, mais je ne pensais vraiment pas devenir musicien quand j'étais jeune. J'étais plus intéressé par la peinture.

Vous peignez toujours ?
Non. Je laisse ça à Alfie. Ce serait légèrement redondant... Donc, j'ai commencé à jouer un peu de batterie, de percussions avec des copains, ou des voisins : vous apprenez ce dont vous avez besoin et vous progressez à partir de ça, en écoutant des disques...

Vous étiez juste batteur, au début...
J'essayais toujours de chanter un peu, parce que souvent les musiciens écrivaient des chansons, mais ne pouvaient pas les chanter. Depuis mes 18 ans, je n'avais pas d'endroit où vivre et où avoir des instruments. Pendant six ans, j'ai vécu dans des petites pièces, ou chez des gens, je ne pouvais jouer nulle part. C'était toujours une surprise de trouver un musicien avec de la place pour jouer chez lui, et des parents tolérants.

Vous avez un style distinctif au piano. Monk ?
J'ai bien sûr des pianistes favoris, mais en fait, quand je fais une chanson ou un morceau, j'entends simplement dans ma tête ce que je voudrais derrière, et peut-être que j'entends l'orchestre de Gil Evans, mais ils n'habitent pas à côté de chez moi, alors... Ce n'est pas particulièrement dérivés de pianistes, c'est une tentative de clarification du contexte rythmique et harmonique de la chanson. Mais bien sûr, je suppose que Monk a toujours été mon pianiste favori. Et l'est toujours.

J'aime votre 'Round Midnight'
Oh, merci. J'aimerais chanter plus de chansons de Monk, s'il y avait plus de paroles, mais c'est difficile d'en trouver. Un ami à moi, Pete Brown, a essayé d'en écrire, j'en ai fait une miniature, 'Locomotive', mais nous avons finalement abandonné le projet, je n'étais pas très à l'aise...

Avec ce background jazz, vous avez commencé par le rock...
Les deux frères Hopper voulaient être une sorte de beat group, on répétait chez eux, on faisait les chansons qu'ils voulaient et on essayait aussi de faire des démos pour un producteur, pour éventuellement faire un vrai disque, mais ce n'est jamais arrivé... Je n'étais pas vraiment l'instigateur de tout ça, ce que je jouais pour moi était totalement improvisé, mais n'a jamais été enregistré.

Le CD *Jet Propelled* avec Daevid Allen, qui contient des titres d'avril 1967, vous le connaissez ?
Je ne l'ai jamais vu. Ils ne nous les envoient jamais car on pourrait leur demander de l'argent... On ne touche rien là-dessus, non, l'industrie est corrompue, dégoûtante. Ça pue. J'ai utilisé certaines de ces chansons ensuite, oui...

Vous le voulez ?
Non, ça me rend triste...

Oh, pardon...
Non, ne vous inquiétez pas, je suis très honoré que vous soyez suffisamment intéressé pour rechercher des choses comme ça. Du dehors, ça peut être intéressant. Mais vu de l'intérieur, c'est inconfortable pour moi.

Mais vous avez recherché des trucs pour *Floatsam & Jetsam* ?
Oui, mais c'était Mike King, il était très intéressé, il voulait accompagner son livre avec des illustrations sonores. Je ne sais pas où il a trouvé ces bandes, je ne les avais jamais entendues. J'étais très surpris.

Vous vous souvenez d'avoir joué avec Hendrix ?
Oh oui, je n'avais pas de groupe, j'étais à Los Angeles en 1968, le groupe dans lequel j'étais s'était dispersé et j'enregistrais dans le même studio que lui. La seule chose que je n'arrivais pas à faire, c'était la partie de basse. Il est arrivé et m'a demandé 'Tu veux que je la joue ?', j'ai dit 'Oh oui, merci beaucoup !' Et il l'a jouée magnifiquement. J'essayais de tout faire moi-même, mais bien avant que je trouve comment jouer mes propres lignes de basse, Hendrix a été un bon professeur... Le meilleur, en fait. Il aurait pu être bassiste. C'était tout simplement un musicien fantastique.

Mais alors, votre mémoire fonctionne pour 1968 ?
Oui, là ça va, il n'y avait pas de groupe.

Vous ne mentionnez jamais son nom, vous dites : le groupe.
Oui, tout comme je ne peux pas dire le nom des précédents premier ministres en Angleterre. Ca ne peut tout simplement pas sortir de ma bouche.

Vous ne voyez plus les membres du groupe, mais vous avez travaillé avec Hugh Hopper.
Oui, il m'envoie des bandes de temps en temps. Des morceaux qu'il a écrit dont je peux faire des chansons.

Vous ne le voyez pas ?
Non, nous n'habitons pas dans la même région. J'habite dans le nord, il vit dans le sud.

Dans les années 70, vous jouiez encore avec lui, il joue sur *Rock Bottom*.
Oui, c'est vrai, nous n'étions pas fâchés. C'est moi qui l'avait introduit dans le groupe, parce que j'aimais son don pour la mélodie. Ca m'aidait beaucoup. Même avant que je compose moi-même, je me sentais très à l'aise avec ses mélodies. J'ai eu de la chance qu'il ne chante pas, il avait besoin de quelqu'un pour le faire. Aujourd'hui encore, je suis toujours intéressé quand il me propose des chansons.

Qu'est il advenu de Brian, son frère ?
Il travaille pour une compagnie chimiste, c'était un hobby pour lui, pas une carrière.

Et Kevin Ayers, vous ne le voyez plus ?
Non.

Mais vous avez joué avec lui dans les années 70 ?
Euh, je suppose, c'est possible... Je ne m'en souviens pas.

Il avait un groupe qui s'appelait Whole World...
Ah oui, avec Lol Coxhill, David Bedford et Mike Oldfield. Oui, j'ai joué un peu avec eux, mais je ne l'ai pas revu depuis.

Je l'ai vu sur scène il y a quelques années, et il jouait '*Why Are We Sleeping*'.
Ah oui, j'ai vu une vidéo de lui jouant ça, et j'ai trouvé ça vraiment bon. Il y avait des cuivres, c'était intéressant de voir ce qu'il faisait de la chanson, maintenant qu'il en avait le contrôle.

C'est un chanteur pop.
C'est vrai, mais beaucoup d'idées novatrices étaient aussi de lui. En un sens, ce n'était pas de chance pour lui. S'il avait été seulement un chanteur pop, il aurait pu avoir beaucoup plus de succès dans sa carrière, comme Donovan ou Ray Davies, ce genre de chanteur. Mais il était toujours beaucoup plus aventureux que ça. Il a raté des opportunités à cause de ça.

Après la fin de ce groupe, vous en avez formé un autre, peut-être peut-on mentionner son nom, Matching Mole ?
Oui, vous pouvez mentionner ce nom.

Ce groupe n'a pas eu le succès qu'il méritait.
Je ne pense pas qu'il méritait beaucoup de succès. J'ai bien aimé faire les disques, mais ils étaient faits en studio. Je pense que nous n'avons bien fonctionné qu'en tant que groupe

de scène. J'ai entendu des bandes, c'est OK, mais ce n'est pas vraiment confortable.

Oui, mais 25 ans après, c'est toujours une influence importante, de nouveaux groupes reprennent 'Oh Caroline', c'est une très bonne chanson, qui aurait pu être un hit.
C'est possible, je peux le dire parce que c'est David Sinclair qui a écrit la mélodie, j'ai simplement écrit les paroles. C'est à lui que revient tout le mérite. C'est un compositeur très mélodique.

Beaucoup de gens vous mentionnent comme une influence.
Je ne reçoit pas beaucoup de feedback. Parfois, j'entends quelque chose, et je me dis : Eh, je faisais ça. Je me souviens d' un truc qu'utilisait beaucoup David Bowie, doubler sa voix exactement à l'octave. Et puis un jour, j'ai lu une interview où il disait qu'il avait énormément écouté mes disques. Quand j'entends la chanson de Sting, à propos des disparus, il me semble retrouver quelque chose de "Te Recuerdo Amanda". Surtout sachant que c'était un ami d'Andy Summers, qui était un vieil ami à nous. Mais pour être honnête, je suis beaucoup plus conscient des gens qui m'ont influencé moi.

Comment avez vous rencontré Brian Eno ?
Vous savez quoi... Je n'arrive pas à m'en souvenir. Nous avions des amis communs, comme par exemple Phil Manzanera, qui avait été à l'école avec Bill McCormick, un bassiste avec lequel j'ai joué.

Ils ont formé un groupe ensemble, qui s'appelait 801.
Oui, je pense qu'ils avaient même déjà ce groupe à l'école. C'est peut-être comme ça que nous nous sommes connus, mais aussi peut-être par une espèce de camaraderie entre exilés et réfugiés de grands groupes. Tout ce dont je me souviens, c'est que nous avons été immédiatement de très bons amis. Nous sommes toujours restés en contact par lettre et par téléphone. En ce qui concerne le nouvel album, j'avais entendu une musique pour un film à la télé, et à la fin j'ai vu les crédits, c'était Brian Eno. Je l'ai immédiatement appelé pour lui dire que j'avais vu l'émission et que je pensais que sa musique était très bonne. Nous nous sommes mis à parler de différents sujets, comme l'utilisation de la voix, le fait de savoir quoi faire avec les mots. Nous avons des sentiments totalement opposés en ce qui concerne les sections rythmiques. Il pense que le jazz est trop surchargé et bordélique.

Oui, je me souviens, sur un de vos disques, il était crédité aux "anti jazz rayguns".
C'est vrai, dès qu'il entendait du jazz, il désintégrait le mec *(il mime un pistolet laser)*. Mais même quand il est franchement contre quelque chose, il ne devient jamais condescendant. Il est toujours ouvert aux discussions, aux contradictions. C'est très agréable d'être avec lui pour cette raison.

Vous avez utilisé les Stratégies Obliques ?
Oui je trouvais ça très bon. Par exemple, je ne sais plus si c'en est tiré ou si c'est quelque chose qu'il a dit, mais parfois, il enregistre une piste de sons, de bruits au hasard, qu'il met de côté et puis il enregistre son disque, et ensuite, par endroits, il injecte cette première piste. J'ai utilisé ça plusieurs fois. Beaucoup d'idées comme ça. Et une autre, merveilleuse : parfois, quand vous êtes en train d'enregistrer, vous pensez que tout est complètement merdique. Ne le détruisez pas. Parce que c'est meilleur que vous ne le pensez. Vous êtes simplement de mauvaise humeur.

Alfie : Honorez vos erreurs comme une intention cachée.

Oui, c'est ça, c'est fantastique. Merci. Brian est plus influencé par des idées du monde de l'art que par la musique, et moi aussi, d'une certaine façon. Mon idée de l'art, c'est de créer un monde dans ma tête, comme un peintre.

Vos mélodies sont toujours très originales.
Pendant des années, j'ai essayé d'être comme les gens que j'aimais.

Même sur les reprises, vous changez les harmonies, etc.
Oui, c'est vrai. Je me lasse très rapidement de certaines harmonies couramment employées dans le rock normal. J'utilise des harmonies très simples, mais ce ne sont pas exactement celles qui sont utilisées, par un guitariste, par exemple. Ça vient du jazz, bien sûr, mais aussi, même si ça fait un peu prétentieux de dire ça, de l'écoute de Ravel et de Prokofiev.

Qui étaient influencés par la peinture...
Oui, à la recherche d'une fluidité, rythmique et harmonique, la sensation que tout se fond et n'est pas encore complètement solidifié.

Vous avez arrêté d'écrire, à un moment.
J'ai travaillé avec d'autres personnes. J'ai enregistré 'Hapless Child' pour Mike Mantler, une musique pour un écrivain, Edwin Gore (?), arrangée par Carla Bley. Ils avaient entendu *Rock Bottom*, qui était distribué à l'époque par Virgin, et ils m'ont demandé de chanter. Et ça a été une expérience fantastique, simplement chanter pour quelqu'un, sans aucune autre responsabilité, juste interpréter, comme un instrumentiste. Quand les autres instruments sont joués par Jack DeJohnette, Steve Swallow et Carla Bley, personne ne peut faire mieux ! C'est très stimulant. Ce n'est peut-être pas considéré comme créatif dans un sens compétitif, mais comme je ne donnais plus de concerts, c'était une façon de continuer à travailler. Et puis, j'en ai fait d'autres. Oui, j'avais des difficultés à écrire... Je ne veux pas écrire la même chanson deux fois de suite. Il faut attendre que des idées nouvelles vous viennent, parfois on ne peut pas forcer les choses.

Costello ?
C'est le nom qui me venait à l'esprit, justement. En partie parce qu'il est tellement prolifique... Il peut écrire des centaines de chansons. Le contraire absolu de moi, en un sens. Un gars super, très amical. La chanson avait été écrite par Clive Langer, un ami d'Elvis. Ils ont simplement envoyé une K7 à Rough Trade, avec un mot demandant si je voulais la chanter. C'était la première démo de la chanson, j'ai simplement remplacé sa voix par la mienne. Et puis nous avons sorti le disque.

Avez vous entendu sa version, avec Chet Baker à la trompette ?
Oui. La première chose dont nous ayons parlé quand nous nous sommes rencontrés, c'est de Chet Baker, car il avait découvert qu'Alfie était une fan des débuts. Il me disait que je devais enregistrer un album de reprises de Chet Baker, ce que je ferai peut-être un jour. C'était un très grand musicien, même à la fin, quand il était en très mauvaise santé, il a continué à jouer une bien meilleure musique que bon nombre d'autres musiciens. C'est aussi pour ça que j'étais ravi de travailler avec Philippe Catherine, qui a longtemps joué avec Chet.

Ensuite, en 1984, vous avez enregistré *Old Rottenhat* qui est décrit dans votre biographie même comme un album plutôt lugubre. Partagez-vous ce point de vue ?
Je n'ai pas de commentaire à faire sur mes propres disques. Je répète souvent ça : je ne fais pas de chroniques de disques, même pas avec un seul mot.

Mais c'est vrai que votre nouvel album est beaucoup plus varié que *Old Rottenhat* et *Dondestan*...
Oui, ces deux albums, ainsi que d'autres choses que j'ai faites à la même époque, comme le EP *Work In Progress*, étaient en quelque sorte l'essence concentrée de ce que je fais. L'essence nue absolue.

Il y a beaucoup plus de musiciens invités sur *Shleep*. Aviez-vous besoin de rejouer avec des gens ?
Oui, je commençais à me sentir un peu seul. Pas socialement. Je suis plutôt heureux avec Alfie et mes amis, mais musicalement.

Comment avez vous rencontré Paul Weller ?
Quand Phil Manzanera m'a proposé d'enregistrer dans son studio, Paul Weller était en train d'y travailler. Phil m'a dit : je ne peux pas te donner cette semaine, car il y a Weller. J'ai laissé une note, un petit bonjour, lui demandant s'il avait besoin d'un chanteur pour des harmonies vocales ou quoi que ce soit, je lui demandais aussi la grille d'accords d'une vieille chanson de Style Council que je pensais enregistrer, ce que j'ai d'ailleurs fait, "The Whole Point Of No Return", parce que j'avais le disque, mais je voulais être sûr que les accords étaient les bons. En fait, j'ai abandonné ses accords, mais je voulais les connaître avant. Il m'a répondu en me demandant si je n'avait pas besoin d'un peu de guitare sur certains titres. Je me suis dit que je pouvais essayer, ça c'est fait de façon très informelle.

C'est inhabituel d'entendre de la guitare sur vos disques.
Oui, je ne comprends pas les guitares, normalement. C'est vraiment la grande différence de dialecte culturel qui existe entre moi et le rock'n'roll. Je ne vis pas dans le monde des guitares. Et là, il y en a plein… Quatre ! Il y a quatre guitaristes, tous différents.

Des vraies guitares rock...

Oui, je suppose que c'est comme ça qu'on dit, bien que j'ai toujours préféré le roll au rock. J'étais nerveux avec Paul, parce que je ne le connaissais pas. C'était une sorte d'acte de foi aveugle. Je pouvais vraiment me ridiculiser. Et puis j'ai réalisé qu'il était un peu nerveux lui aussi.

Etait-il fan de votre travail ?
Je n'en ai aucune idée... Comment aurais-je pu lui demander ? Non, nous n'avons pas parlé de ça, mais de soul music. Il passait son temps à demander à Alfie comment c'était dans les boîtes, à Londres, dans les sixties. C'est un mod, il veut savoir ! Alfie était là quand les mods ont été inventés, elle en faisait partie... C'était l'essentiel de notre conversation. Il a juste travaillé sur la musique, il était content de simplement faire un peu d'acoustique, mais je lui ai demandé d'en faire plus... Je ne payais pas ces gars-là, alors, je ne pouvais pas vraiment leur demander quoi que ce soit. Mais il s'est réellement investi. Je crois qu'il bossait très dur sur Heavy Soul, et pour lui c'était une façon de se reposer un peu, se changer l'esprit. Des sortes de vacances ! J'ai eu de la chance. C'est un homme très gentil, très drôle. Et ce qui est le plus important, il a une très bonne oreille. Il a vraiment compris ce que je voulais. Mieux que moi-même, je pense... J'aurais peut-être maintenant une attitude un peu plus bienveillante envers la guitare ! Parce que comme je n'arrive pas à en jouer, je ne pense pas à elle.

Vous jouez de la basse.
Oui, j'ai une guitare à la maison. Sur les quatre cordes graves, j'essaie toujours de jouer des lignes de basse. Par exemple, un riff de Charlie Haden de... 1958, que j'essaie de jouer sur deux cordes depuis... 30 ans ? *(Il le chante)* J'ai enfin trouvé un endroit où le placer !

Vous le connaissez ?
Oui, j'avais repris une de ses chansons ("Song For Che"), et ensuite, il nous a rendu visite. Evidemment, nous avions des amis communs, comme Carla Bley.

Avez-vous eu des réactions d'autres personnes dont vous avez repris des chansons : Chic, Peter Gabriel...
Non... Oh, je crois que je l'ai vu une fois à l'autre bout d'une pièce, parce qu'il m'a regardé bizarrement. Je ne savais pas qui il était, puis j'ai réalisé par la suite que c'était lui. J'aurais du le remercier pour la chanson, "Biko". *(Il demande à Alfie s'il en a rencontré d'autres)* : Bien sûr, pas Victor Jara, qui a été assassiné au Chili, Para était mort...

Alfie: The Monkees ?

Non... Je ne les ai jamais rencontré. J'espère que ça n'arrivera jamais...

Hendrix avait tourné avec eux, et avec les Walker Brothers...
Oui, il n'en parlait pas beaucoup ! Et avec Cat Stevens, aussi. Et Engelbert Humperding!

Shleep ?
Ce sont les mots d'Alfie.

Vous êtes moins politique sur cet album que sur les deux derniers.
Comme je l'ai déjà dit, je ne chante pas deux fois les mêmes chansons. Je devais chanter ce que j'ai fait auparavant. Et la plupart de ces chansons viennent du monde de mes rêves, comme *Rock Bottom*, et c'est un monde très perturbé. Parfois le sommeil est plus perturbé, et il l'a été très sérieusement pendant l'ère des Reaganomics. Je ne pouvais pas y croire. C'était partout pareil. Je me sentais totalement étranger à mon environnement. C'est sorti dans les chansons. Je devais me différencier de cette atmosphère inconfortable.

Vous pensez que ça va mieux aujourd'hui ?
Non, je ne crois pas. Mais, depuis que les alternatives sérieuses ont toutes disparues... J'ai toujours les mêmes idées sur le fonctionnement du monde. La vraie guerre est pour moi entre la démocratie et les investisseurs, les banquiers. Mais ce n'est pas clair, parce qu'on apprend qu'ils coopèrent. Ils sont tous amoureux.

Marcos ?
Si ça marche. C'est difficile de parler de ça dans les pays riches. Dans un pays capitaliste, vous êtes probablement bénéficiaire... Pas tout le monde, non... Mais si vous êtes d'un pays 'client', vous êtes baisé. Je crois toujours à ça. Mais la plus grande tentative de construire une alternative s'est totalement effondrée. J'ai du mal à imaginer quelqu'un refaisant tout ce boulot. Pourtant, des choses fantastiques ont eu lieu. La plus importante, à mon avis, est la mort de l'apartheid. Particulièrement pour ses architectes, les anglais et

les hollandais. La plupart des communistes avec qui j'étais impliqué se battaient pour ça. Après la fin de l'URSS, l'excuse utilisée par l'ouest et l'apartheid (si vous luttiez contre eux, vous étiez une marionnette communiste) a disparue. C'est ce qui s'est passé au Mexique, au Zaïre..

.

Qu'est devenu le Parti Communiste anglais ?
Il s'est fait Hara Kiri ! Son cœur était basé sur une génération de gens vieux ou morts. Principalement des anti-fascistes des années 30. Il y avait un très fort élément juif et écossais. Beaucoup d'idées ont été adoptées. Mais il ne faut pas le dire.

'Blues in Bob Minor' est un hommage à Dylan ?
Oui, il est Bob Major, je suis Bob Mineur. J'avais écrit cette progression blues altérée en Fa mineur, je jouais ça au piano depuis des années. Puis des mots me sont venus, une parodie d'une pub pour une voiture française "Papa, Nicole ?". Et je faisais "Alfie , Oh, Alfie" Je trouvais ça très cool. Je lui ai joué et elle a dit que ce n'était pas cool du tout ! Que j'étais peut-être simplement un peu fainéant. Elle m'a gentiment suggéré de travailler un peu plus dur là-dessus. Et dans une sorte d'accès de mauvaise humeur, je me suis dit que j'allais la remplir de mots. Et quand vous balancez une litanie de mots sur une forme de blues altérée, Bob Dylan vient immédiatement à l'esprit. C'est pourquoi il n'est pas chiant alors que tant de chanteurs folks le sont... Le rythme de ses mots est très vivant. C'est presque une version folk du bebop, avec les syllabes. J'ai donc essayé de chanter 'Subterraneans Homesick Blues' par-dessus ce que j'avais fait. Mais la vérité, c'est que je ne pouvais pas me souvenir des paroles. J'ai juste écrit deux ou trois phrases dont je pouvais me souvenir : "you only got ten" et quelques autres... et pour le reste, j'ai juste mis des trucs à moi.

Avez vous été influencé par les poètes beat, comme lui ?
Pas directement. Je m'en souviens, c'était très important dans les années 50, ce mélange de poésie et de jazz.

Ecoutez vous du rap ?
J'en ai beaucoup écouté au début des années 80. J'en ai fait un sur un texte d'Alfie : "Shrink Rap". Ce que j'aimais dans le rap, c'était qu'on y retrouvait peut-être pour la première fois ce qu'on avait connu avec Fats Waller et beaucoup d'autres chanteurs bop des années 40 qui jouaient avec des mots très rapides… depuis, les mots de la musique noire étaient restés très préfabriqués et pourtant les noirs américains parlent un superbe dialecte. Il semblait que ça apparaissait enfin sur disque dans le rap. C'était magnifique pour cette raison.

Qu'écoutez vous comme musique en ce moment ?
Honnêtement, depuis un an, je n'écoute quasiment que ce que j'essaye d'écrire. J'ai vraiment travaillé très dur sur *Shleep*. Je voulais vraiment savoir ce que je faisais. Le dernier disque que j'ai acheté est un Charlie Haden, mon musicien favori, en partie parce qu'il a toujours des choix de collaborateurs intéressants, de Don Cherry à Stéphane Grapelli.

La conversation dévie sur un bootleg enregistré en 1971 à Berlin avec deux violonistes : Jean Luc Ponty et Sugarcane Harris:

Oh, je ne savais pas ce que je faisais à l'époque, j'étais totalement à côté de mes pompes, mais Jean Luc est un violoniste formidable.

Ecoutez vous de la musique nouvelle ? Dance, Acid Jazz...
Non. Je crois que c'est Byron qui disait : "Chaque fois que j'entends parler d'un nouveau livre formidable, j'ai envie de foncer en courant m'acheter un vieux livre formidable."

>> L'interview sur le site de Stan Cuesta

Previous article Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Bob au taupe niveau - Guitares & claviers - N° 189 - octobre 1997



Dire que Robert Wyatt n'est pas un acteur de la scène musicale comme les autres relève du gentil euphémisme...
En lutte avec leurs démons jazzo-post psyché-progressifo-dadaïstes au sein de Soft Machine et de Matching Mole, le batteur de Bristol et ses amis arty ne vivaient guère la musique comme leurs confrères, laissant ainsi à Genesis, Jethro Tull et autres King Crimson, le soin de jouer avec leurs déguisements de trolls et autre quincaillerie tolkienienne à trois balles (tendance costumier du Gros Bazard de Michel Fugain).
Car le "rock" filtré par la grammaire de Canterbury apporta certes des instants magiques mais aussi, au fil des mois, un bon wagon de déchets 100% rock progressif.

ROBERT WYATT
BOB AU TAUPE NIVEAU

Manque de chance ou véritable résurrection, au bout du chemin des excès "livrés" dans le kit de cette aube des 70's, le petit Robert, imbibé, passa par¬dessus un balcon pour atterrir quelques étages plus bas en pièces détachées. On connaît la suite. Définitivement exclu de toute chorégraphie breakdance, Wyatt compose le magistral et noir "Rock Bottom" sur son lit d'hôpital (juin 74). dévoilant enfin un visage fait de greffes de Pharoah Sanders. Coltrane, Billie Holiday. Stravinsky, musique orientale... Inclassable parmi les inclassables, Wyatt croisera, avant ou après ce fameux accident, Syd Barrett. Nick Mason, Hendrix (tournée U.S. commune pour Soft Machine et le Gaucher en 68), Robert Fripp, Fred Frith, Brian Eno, Elvis Costello ou Ryuichi Sakamoto, sortant occasionnellement un album solo. N'ayant jamais

réussi à choisir son camp musical, il utilisera toujours son incroyable falsetto, des nappes de claviers atmosphériques et une conception de la batterie tout en nuance. Pour son nouvel album ("Shleep"), Robert Wyatt, un demi-siècle sous le bras, s'est entouré d'un casting guitaristique déconcertant : Phil Manzanera. Philip Catherine et Paul Weller.

Robert Wyatt : J'ai réalisé qu'en assemblant ces chansons, cela aboutirait à un album. Il me manquait juste l'essentiel : les gens avec qui le faire.

Jouer dans un groupe vous manque-t-il ?
Non. D'ailleurs, ça n'a jamais vraiment marché pour moi. Chaque œuvre demande un traitement à part entière. C'est pour ça que jouer en groupe m'a toujours posé problème. Tout le temps le même bassiste, le même guitariste, ça ne me convient pas.

Parce que vous avez toujours été à cheval entre les genres ?
Surtout, je me suis aperçu que je pouvais être plusieurs musiciens à moi tout seul (*rire*). J'étais batteur, je suis devenu chanteur, puis je me suis mis aux claviers et à la basse. Sur "Shleep". je suis presque un quartette à moi tout seul. Quatre qui sont loin d'être des virtuoses, mais qui s'entendent très bien (*rire*). Lorsque je compose, ça commence par une sensation harmonique. Ensuite, je place mes changements harmoniques, savoir si c'est majeur ou mineur, ou bien encore si il y a un changement d'accords.

Lorsque vous jouez de plusieurs instruments, cette méthode a un équivalent ?
Non. ça change d'un titre à l'autre. Je place d'abord les percus, les cymbales. Ensuite la base du clavier. Puis la voix provisoire. Enfin, je commence à travailler les textures, les solos... En général, le rôle de la basse est essentiel pour moi. Parfois, il m'arrive de l'avoir à l'esprit en même temps que la batterie. Dans ce cas, je vais chercher une sorte de fusion entre les deux. Mais il m'arrivera également de jouer la dualité basse/batterie.

"Shleep" est un album de rencontres...
Complètement. Lorsque j'invite quelqu'un pour jouer sur mon disque, je lui demande d'abord si il pense pouvoir intervenir sur la compo proposée. Vu que je ne le paye quasiment pas. je ne peux pas lui imposer mon diktat (*rire*). Je choisis l'invité pour sa personnalité, pas simplement pour prolonger la mienne. C'est ce que faisaient mes arrangeurs préférés. Ellington et Mingus. Ils cherchaient à intégrer le caractère des musiciens dans les arrangements qu'ils écrivaient.

On peut transposer ça sur "Shleep" ?
Par exemple, lorsque Phil Manzanera a commencé à travailler sur *Alien*. je lui ai demandé quels renseignements il voulait. Il m'a répondu : "ne me dis rien et fais-moi simplement écouter ce que tu as déjà enregistré"... Avec Paul Weller, c'était différent. Il voulait juste connaître les accords que j'avais joués au clavier. Il a pris son acoustique en jouant juste rythmique avec moi. Je lui ai fait comprendre qu'il pouvait en faire davantage sur les passages où je ne chantais pas. Sur *Blues In Bob Minor*. il m'a demandé des précisions, j'ai parlé de B.B. King et il s'est lancé. Il a fait deux prises et. en trafiquant ça. on les a intégrées ensemble. C'est pour ça qu'il y a deux solos de guitares. Sur *Free Will And Testament*, il a écouté dix fois ce que j'avais fait, il voulait connaître toutes les paroles. Il a embarqué la cassette et m'a appelé le soir en parlant d'ajouter une guitare slide... Paul est quelqu'un d'étonnant. Son entente avec Steve White, son batteur, a atteint une maturité vraiment jouissive.

Vous jouez toujours autant de claviers...
J'aime bien ça. Je prends ce qui me tombe sous la main. Un vieux truc de préférence. Si c'est écrit en japonais avec plein de boutons, ça me fait peur (*rire*). Pour la batterie, j'ai toujours mon kit de la période Matching Mole. Mitch Mitchell me l'avait donné. En studio, je ne me suis pas servi de la grosse caisse. Je joue avant tout avec les cymbales. J'ai conservé ça de l'époque où j'écoutais beaucoup de jazz. Tout le système jazz, la gestion du temps, le jeu en legato, etc. Il y a un côté venteux et brumeux qui convient davantage à mes chansons que l'idée classique qu'on se fait de la batterie dans le rock. Ma caisse claire Gretsch, mes cymbales et quelques tambourins me suffisent.

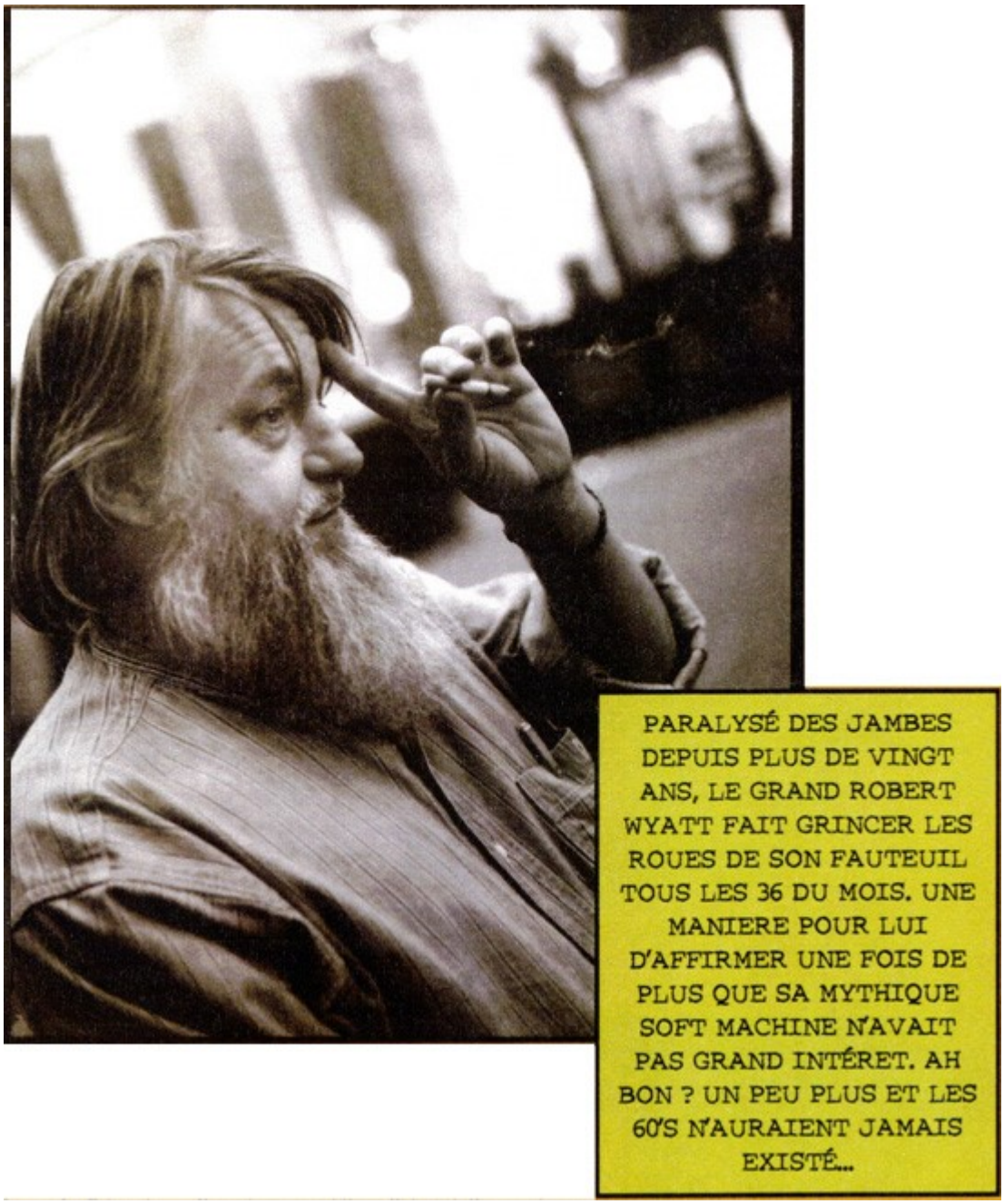
Vous jouez de la guitare de temps en temps ?
Je n'ai jamais vraiment compris cet instrument, même si j'en ai une chez moi pour travailler principalement les lignes de basse. Déjà, j'ai du mal à la tenir. Ça n'est pas un geste qui me vient naturellement. Je devrais essayer la guitare hawaïenne (*rire*).

C'est pour ça que vous avez embauché plusieurs guitaristes ?
C'est un disque inhabituel pour moi à cause de cela. L'ingénieur du son Jamie Johnson, a été

fantastique avec moi. Il joue également de la guitare et compose un peu. Brian Eno qui a produit le premier titre, lui a demandé s'il pouvait en jouer. Le titre avec Philip Catherine avait été enregistré en Belgique il y a plusieurs années. J'y ai repensé et lui ai demandé si je pouvais m'en servir. En fait, j'ai utilisé sa piste rythmique. Il a collé quelques fioritures, j'ai ramerné la cassette chez moi et ajouté ma voix... Ensuite, il y a Phil Manzanera qui travaillait déjà dans le studio, c'est le sien (*The Gallery dans le Chertsey).* J'avais à l'esprit le son qui lui était propre sur *Alien*. Un son magistral, assez atmosphérique. Enfin, il y a le jeu de Paul Weller ne ressemblant à aucun des trois autres. A l'arrivée, les quatre ont conservé leur personnalité musicale.

Et le disque s'écoute d'une traite...
Parce qu'en restant eux-mêmes, ils sont obligés de jouer ma musique et de jouer avec moi (*rire*). Mais je voulais que chacun reste lui-même. Surtout que ne suis pas un familier de la culture guitaristique dans le rock. Le jazz a pris le dessus pour moi... J'adorais Emily Remler. L'école Charlie Christian est celle qui me touche le plus.

Et les impressionnistes comme Jim Hall ?
J'aime sa modestie. Il a joué sur des disques qui me sont chers. Comme ce qu'il a fait avec Jimmy Giuffre. Et puis il a joué des choses inhabituelles avec Sonny Rollins... J'adore aussi les guitaristes de flamenco.



Jeune, qu'est-ce qui vous retenait de ne pas aller à fond dans le jazz?
Je ne me suis jamais senti à l'aise avec les acteurs de la scène jazz. Surtout les Britanniques. Ils avaient un problème d'identité. Pire que les Français (*rire*). La contribution européenne à la musique noire américaine va de Bach aux compositeurs russes immigrés comme Irving Berlin ou Gershwin. Le développement harmonique né de la musique de Billy Strayhorn jusqu'aux pianistes modernes comme McCoy Tyner est proche de Ravel ou Debussy. Pas seulement rythmiquement mais en termes de palette harmonique. Et un certain nombre de jazzmen américains ont séjourné en France... Bref. l'Angleterre dans tout ça n'a jamais vraiment trouvé sa place dans le rapport Europe/États-Unis. Et puis il y a une trop grande partie de moi qui n'est pas entièrement jazz. J'ai grandi avec la chanson. Des choses musicalement simples éloignées de la musique instrumentale. Cette tradition folk de conserver une simplicité est un élément clef dans la musique. Lorsque je travaille mes chansons, je veux garder ça à l'esprit. La musique doit être au service de la chanson. C'est pour ça que Dylan est quelqu'un de très important pour moi. Et c'est justement tout sauf un vrtuose... La musique qui me traverse l'esprit n'est pas UNIQUEMENT du jazz. Et ne l'a jamais été. C'est autre chose. Il y a des composantes de traditions diverses. En même temps ça n'a pas de tradition à part entière...

Comme Glenn Gould qui n'avait pas seulement Bach à l'esprit lorsqu'il jouait Bach. C'était presque autant Bach que lui...
Complètement. C'est étonnant la façon dont il jouait Bach. Comme si cette musique était encore toute chaude, sortie du cerveau du compositeur... Dans "Shleep", j'emprunte des instants à Don Cherry. B Higgins. Charlie Haden.

Quel regard portez-vous sur les 60's ? Les gens avec qui vous avez joué comme Barrett. ceux que vous avez croisés comme Hendrix...
Je ne veux même pas y repenser. Je n'ai jamais été à ma place, ni été avec les bonnes personnes... Je me sens comme un soldat de la Guerre de 14 qui n'a pas envie d'en parler (*sourire*). Ma vie musicale dans ma tête se déroule de ma jeunesse à 62 et de 72 à aujourd'hui. Entre, il n'y a rien d'intéressant, sauf la naissance de mon fils en 66.

Votre participation à "Madcap Laughs" de Barrett fut assez étrange...
On est allé chez lui. il nous a passé les bandes qu'il avait déjà réalisées. On a commencé à répéter pour se familiariser avec ses compos. On lui demandait quels étaient les accords et il répondait "oui. oui" ou bien "ah. très drôle" (*sourire*). Quand on est passé à la répète suivante, il nous a remerciés en nous précisant qu'il nous avait enregistrés dès la première répétition.

Quelles sont les images musicales que vous avez conservées d'avant 62 ?
Les chansons populaires à la radio. Des trucs de Doris Day. L'opéra où m'amenaient mes parents. Les disques de jazz de mon frère comme ceux du MJQ, Cochran et de Buddy Holly qui passaient dans le juke-box d'un bar que je fréquentais. Il y avait aussi la musique de *Touchez Pas Au Grisbi* (*sourire*). Mais j'ai plein de phases non-musicales ayant eu des répercussions sur mon rapport à la musique. J'adore peindre, par exemple. D'ailleurs, mes héros sont des peintres. Mais dormir reste mon hobby favori (*rire*).

Marc Zisman

Robert Wyatt sur Internet :
Apparemment presque rien : juste une simple évocation de la carrière de Wyatt. En y regardant de plus près, on s'aperçoit que cette courte biographie recense tous les sites Web consacrés de près ou de loin à l'ancien Soft Machine. Une belle plate-forme.
http://www.geocities.com/SoHo/Studios/6940/ Wyatt.htm

Previous article Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

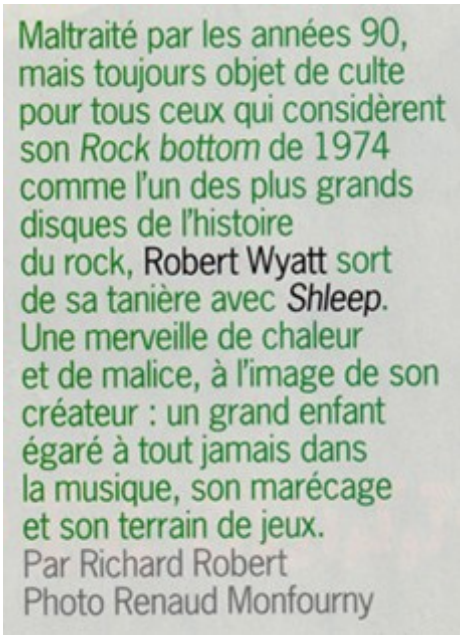
Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Le Grand Robert - Les Inrockuptibles - N° 120 - du 1er au 7 octobre 1997

LE GRAND ROBERT




Maltraité par les années 90, mais toujours objet de culte pour tous ceux qui considèrent son *Rock bottom* de 1974 comme l'un des plus grands disques de l'histoire du rock, Robert Wyatt sort de sa tanière avec *Shleep*. Une merveille de chaleur et de malice, à l'image de son créateur : un grand enfant égaré à tout jamais dans la musique, son marécage et son terrain de jeux.
Par Richard Robert
Photo Renaud Monfourny

le Grand Robert

On en connaît, des héros fatigués, dont l'aura persistante ne peut dissimuler l'inspiration en compote. De ces anciens qu'on panthéonise encore ici et là, par pur réflexe du coeur, pour services rendus à la nostalgie. Et puis voilà que revient Robert Wyatt. Et avec lui, décidément, une tout autre musique : la bonne vieille claque amicale, la vie et l'art toujours discrets, sans vieillesse, impeccables. Wyatt, oui, avec son parcours et ses dérives d'escargot : l'affranchi des cadences infernales, le génie hors des gros coups, à la porte d'une époque qui entretiendra sans lui sa religion maladive de l'actualité. Wyatt, avec son bricolage parfaitement décousu, sans sécurité, cette capacité de muer en or singulier ce qui, pour lui, n'aura au fond jamais cessé de ressembler à une impuissance première. Avec cette carrière (?) aisément sacrifiée à des satisfactions plus quotidiennes : regarder passer le temps et les migrateurs, recevoir les amis, jouer de la musique en douce, dormir surtout... Wyatt, lui-même drôle d'oiseau voyageur et sans patrie, reprend donc son envol

public, après des années d'un silence pas toujours serein.

Et *Shleep*, son nouvel album, est logiquement, magiquement, cette suite de chansons déclouées du sol. Un vagabondage onirique et éveillé, entre songes aériens, idées noires et *nonsense* fendard, qui s'élève sans difficulté au-dessus du plancher des musiques ruminantes, parquées dans leurs prés carrés. A l'écoute de ces chansons denses et lumineuses, il nous vient à l'esprit des mots comme texture, canevas, tracé, lavis, nuances, ombres, motifs... Bref, nous voilà beaux. Sauf que pour une fois, la métaphore picturale ne semble pas usurpée. Wyatt, de plus en plus musicien de chevalet - mélodies au pinceau, voix à l'eau —, joue avec la matière, étire ou resserre formes et perspectives, sort à plaisir des cadres.

Dans chaque chanson de *Shleep*, au moins autant de minutie que de déraison. Moins seul, poursuivant sa fertile association avec sa compagne Alfie, l'homme s'est aussi entouré d'une poignée d'amis sûrs : la patte très personnelle d'Eno, le souffle long d'Evan Parker, les guitares exemplaires de Phil Manzanera, de Philip Catherine et celle, revenue en grâce, de Paul Weller. *Shleep*, sans la ramener, invite à une fréquentation paisible de l'inconnu, qui rend cette musique à la fois reconnaissable entre mille et durablement mystérieuse. Une chaleur spéciale — celle, sans doute, qui préside à la rencontre au sommet de quelques solitudes. Wyatt dit souvent que ce qu'il apprécie le plus dans la vie, c'est le sommeil. Sa musique confirme : c'est par les rêves les plus doux et les plus fous qu'elle accède aux libertés les plus intimes.



> Zoom

Depuis dix ans maintenant, il y a chez moi une pièce spécialement consacrée à la musique, où je peux jouer quand je le souhaite. Il y a là un piano, un magnétophone, des carnets de notes, quelques cymbales. Et, depuis peu, un cornet *(il l'imite)*... Alfie, ma femme, me l'a offert quand j'ai terminé l'enregistrement de Shleep. J'ai aussi une trompette de poche, comme celle de Don Cherry, que je caresse comme si c'était un petit lapin en peluche...

La plupart du temps, dans cette pièce, je reste simplement assis là, à regarder par la fenêtre. Mais parfois je mets des disques et je les accompagne. Dernièrement, j'ai joué des cymbales avec Lennie Tristano, de la trompette avec Jimmy Scott, des percussions avec des groupes cubains...

C'est de la joie pure. Parfois, quand les disques sont terminés, je continue de jouer. Et c'est comme ça, entre autres, que j'accumule des idées que j'essaie d'enregistrer ou de noter. Mais enfin... je ne suis pas naturellement un compositeur. Ma vocation, ça serait plutôt de dormir profondément.

Quand et comment décidez-vous alors de vous atteler à un album comme *Shleep* ?

Je trouve des fragments d'idées... Et à un moment, je sens qu'il faut coordonner tout ça, en tirer quelque chose. C'est mon boulot, vous comprenez, il faut bien manger. Histoire de mieux dormir ensuite... A un moment, j'ai été assez surpris de constater que j'avais assez pour faire un album. J'avais essayé auparavant. Mais depuis le début des années 90, rien n'avait jamais abouti. Une période difficile, pleine d'obstacles. En 93, j'ai eu un accident : je suis tombé de ma chaise roulante et me suis brisé les jambes. Deux ans après, j'ai traversé une grave dépression nerveuse. Ce sont des choses qui arrivent à tout le monde. Il y a eu aussi beaucoup d'embrouilles politiques dans la ville où nous habitons. Des choses très dures, qui m'ont beaucoup distrait... Et la panique m'a gagné. Cette impression que je ne pourrais plus jamais fonctionner en tant que musicien, que ça ne pèserait plus rien dans ma vie. Sûrement que je me mentais. Je me sens tellement mieux aujourd'hui, après avoir enregistré *Shleep*. Mille fois plus détendu, heureux qu'il y a deux ans. Ne serait-ce que physiquement : je me sens plus solide et en bonne santé qu'auparavant. C'est aussi, j'en suis persuadé, grâce à la présence stimulante d'Alfie, à son implication grandissante dans mon travail. Ça, ça a complètement régénéré mon âme.

La musique n'avait jamais eu ce genre de pouvoir ?

Peut-être que si. Mais j'étais sans doute un peu plus inhibé. Surtout depuis les années 60, qui se sont achevées de manière si désastreuse... J'ai été tourné en ridicule, maltraité par les musiciens avec lesquels je travaillais jusqu'alors *(Soft Machine)*. Ils avaient dû estimer qu'en fin de compte, je n'étais pas un partenaire musical légitime. Ils étaient plus âgés que moi, j'ai pensé qu'ils avaient raison. J'ai mis du temps avant de retrouver la confiance. De toute façon, même lorsque je suis très satisfait de ce que j'ai fait, il m'a toujours suffi d'écouter un disque de Miles Davis et Gil Evans pour que ça me calme un peu... Des musiciens ont vaincu des sommets. Moi, où que j'aille, et même si ça a souvent été bien, ça n'a jamais été que des collines.

Comment êtes-vous sorti de cette période difficile ?

Phil Manzanera m'a généreusement proposé de m'ouvrir son studio, comme ça, pour expérimenter. Je me suis dit que si j'allais chez lui et que ça ne donnait rien de bon, ça ne serait pas dramatique. C'était l'invite d'un ami, pas une proposition commerciale. Il devenait urgent d'essayer, quitte à ce que ce soit loin d'être parfait. Finalement, avec l'aide d'autres personnes, ça a pu se concrétiser très vite. Le simple fait de travailler avec elles m'a arraché de ma dépression.

Est-ce l'album solo où vous avez le plus collaboré avec d'autres musiciens ?

C'est vrai que je ne l'ai pas fait tant que ça par le passé. Et pourtant, Dieu sait si on m'a plusieurs fois accusé d'être un collaborateur... Mais je ne suis pas Maurice Chevalier ! Plus sérieusement, j'ai toujours été surpris que les gens utilisent ce terme. Ça suppose une idée de compagnonnage facile, dont je n'ai absolument pas souvenir dans toutes les expériences de groupe que j'ai pu connaître. Parfois, j'ai envie d'atteindre une sorte de cristallisation miniature de ma musique et là, il me faut être seul ; et parfois j'ai besoin d'ouvrir la fenêtre, d'amener de la compagnie. *Shleep* appartient à ce deuxième cas de figure. Pour moi, les choses vont toujours ainsi, par paire. C'est pour ça, à ce propos, que les CD m'ont toujours posé beaucoup de problèmes. Qu'on ne puisse pas les retourner, ça m'est insupportable. Ces blocs d'une pièce, s'étirant à l'infini... Sur *Shleep*, j'ai abandonné au bout de 55 minutes. Il y avait encore de la marge. Mais je ne pouvais pas continuer indéfiniment, je ne suis pas Richard Wagner...

Dans votre travail, il y a toujours eu un mélange de spontanéité et de maturation ?

La maturation prend du temps, j'ai toujours été un compositeur très lent. Intérieurement, j'avais une idée très claire de ce que je voulais pour *Shleep*, une sorte de schéma directeur. Les mots, les accords, les rythmes, le son : tous les éléments de base étaient mis au point dans le détail. Je réfléchis aussi beaucoup à l'équilibre global entre les chansons, entre ce qui est improvisé et ce qui ne l'est pas. J'entends parfois des disques où chaque moment est vraiment bon. Mais le voyage complet, lui, est difficile à digérer. J'essaie d'éviter l'indigestion à mes auditeurs. Maintenant, il est souvent très déprimant pour moi de réécouter ma propre musique. Je dois me battre pour ne pas être trop en colère contre moi-même.

Etes-vous un insatisfait chronique ?

Pas par principe. J'entends parfois des artistes déclarer que c'est très sain de n'être jamais satisfait de ce qu'on fait. C'est ridicule. Comme si l'on disait "Quand je mange, j'aime que ça ne me semble pas bon"... Il est certain que je veux tout le temps le truc parfait. Mais rétrospectivement, je me rends compte que je fais des erreurs. A chaque fois que je m'engage dans un nouvel album, j'essaie de m'en souvenir et de les éviter. Et forcément, j'en fais de nouvelles, c'est pathétique ! Bon, il est toujours utile de se tromper. C'est une loi islamique, ça : chaque dessein doit compter une erreur, car seul Dieu a le droit d'être parfait. Bon. . . Je suis assez d'accord avec ça, si ce n'est que personne, en fait, ne foire autant que Dieu.

Y a-t-il des erreurs plus douloureuses que d'autres ?

Dans le passé, je n'ai pas toujours été capable de choisir les partenaires idéaux, je n'ai pas toujours su trouver le morceau qui leur correspondait. Le dialecte, l'accent ne leur convenaient pas. Maintenant que je ne suis plus dans un groupe, c'est plus facile et je fais davantage attention. Les chansons de *Shleep* ont été écrites sur une assez longue période et dans des humeurs très différentes : il y a deux ou trois morceaux composés dans un état extrêmement dépressif, et d'autres écrits quand j'étais ivre, joyeux. J'ai donc fait un choix de musiciens qui respectent cette variété. Dans un sens, je me suis senti plus courageux :

j'ai pris le risque d'abandonner les morceaux aux musiciens, pour voir ce qui se passerait. J'ai eu beaucoup de chance avec Annie Whitehead, Evan Parker, Philip Catherine et Paul Weller. . . Ils ont tout de suite sauté dans les chansons sur lesquelles ils ont joué et du même coup, ils m'ont amené de nouvelles couleurs.

Et les vieux compagnons comme Brian Eno ou Phil Manzanera ?

Outre son jeu de guitare très spécifique, la plus grande contribution de Phil est sans doute d'avoir amené un ingénieur du son très intelligent, dont l'aide a été énorme. En termes de qualité sonore, je n'ai pas les mêmes valeurs que beaucoup de musiciens. Dans le passé, certains ingénieurs ont eu du mal à concevoir le son que je voulais : ils essayaient automatiquement de le corriger. Ils ont toujours cette tendance à vouloir enlever les plis, tout lisser - en particulier dans le rock. Moi, j'aime que la musique soit un peu négligée, débraillée, sale, abîmée. . . Quant à Brian, c'est autre chose. Il a cette énergie étonnante, une façon de péter le feu. En studio, il est un peu comme un adolescent, il est fou-fou. Quand vous pensez à l'autorité qu'il a acquise au fil des années. . . Rien de tout ça ne transparaît dans sa personnalité, il ne joue pas les grosses pointures. Il se comporte toujours avec la même innocence, la même ouverture. Il aime travailler dur, s'y mettre à fond. Un morceau comme *Heaps of sheeps* est au moins autant le sien que le mien.

Selon Eno, la principale matière d'une musique n'est plus le développement harmonique, les accords, les rythmes, mais la texture. Qu'en pensez-vous ?

J'ai bien du mal à définir ce qui est essentiel en toute chose - en musique comme ailleurs. Disons que dans la musique d'avant-garde conceptuelle - post-Stockhausen - comme dans l'univers des remixes, de la dance-music et du dub, la texture est effectivement fondamentale. Mais dans mon cas, j'ai gardé une vision rigoureusement traditionnelle de la musique. Sous l'animal étrange que peut devenir un morceau, j'ai besoin de sentir un squelette, des os, des muscles, des tissus - tout ce qui le rendra organique. Ça déroute ceux qui considèrent qu'en musique, deux écoles s'opposent : l'une qui adopte une démarche radicalement neuve, et une autre qui emprunte les chemins déjà balisés. Parmi mes amis musiciens, il y aura Evan Parker, qui va développer des improvisations totales, sans structures. Et à côté de lui, il y aura Paul Weller, qui travaille quotidiennement dans un langage musical que je qualifierais d' "*anglais à guitares*". Pourquoi faire un choix entre les deux ? Ce qu'il y a de plus excitant, c'est précisément la rencontre entre ces extrêmes, entre l'inconnu et le familier — et toute l'électricité que ça provoque.



> Zoom

Dans votre propre musique, le familier et l'inconnu se côtoient-ils en permanence ?

Franchement, au fond de moi, je pense être très traditionnel. Les musiciens craignent souvent d'être trop conventionnels. Mais je pense que la stérilité existe aussi dans la recherche obsessionnelle de la nouveauté. J'ai souvent l'impression d'entendre la quintessence de la musique lorsque j'écoute du folk, des musiques populaires, voire des musiques "fonctionnelles" - comme les appels à la prière des muezzins, par exemple. Je suppose que la dance-music, à sa façon, est un exemple de musique fonctionnelle. Mais ma sensibilité me mène vers des formes de musiques plus artisanales. Comprenez-moi : je serai toujours très reconnaissant à l'égard des grands aventuriers, des grands explorateurs de la musique, de Cecil Taylor à Pierre Boulez. Mais si j'avais à choisir les musiciens selon moi *essentiels*, ce serait davantage Bob Marley, Bob Dylan, les chanteurs de blues, le flamenco... C'est d'abord à eux que je suis fidèle, loyal avant tout. Ensuite, partant de là, j'ai essayé de rendre ma vie intéressante en accomplissant de petits voyages avec d'autres musiciens.

Avez-vous le sentiment d'être le maillon d'une histoire musicale ?

Je ne suis pas un chanteur de blues ni de flamenco, c'est évident. En revanche, je viens de cette grande scène pop anglaise - quoi que j'aie pu apprendre du jazz ou de n'importe quel autre type de musique. La pop-song est toujours mon principal outil, la pièce basique de ma mécanique. Cela dit, pour que la musique devienne vivante, il faut que je sente ce côté folk-song. Même si c'est souterrain. J'aime à penser qu'il existe un langage populaire passant à travers les âges et les pays, qui existerait au-delà des formes musicales plus sophistiquées qu'a développées chaque culture. Si j'étais capable de visiter l'ancienne Egypte, je suis sûr que je prendrais beaucoup de plaisir à écouter les flûtes et les harpes de ces filles que l'on voit sur certaines images...

Avez-vous toujours été intéressé par les musiques traditionnelles ?

A l'origine, j'étais davantage attiré par ce qu'on pourrait appeler la musique d'avant-garde. Et puis j'ai rencontré Alfie, qui a toujours aimé la chanson, notamment traditionnelle. Quand nous avons habité en Espagne, elle s'est beaucoup intéressée au flamenco, nous avons cherché et fréquenté beaucoup de lieux où ce genre de musique se produisait. Pour ma part, je pense que mon principal stimulus reste la musique noire américaine des années 50 — et tout ce qui en découle. Le jazz est toujours pour moi le plus magique des mondes musicaux. Parce qu'il a été une rampe de lancement pour l'improvisation, mais aussi — on a tendance à l'oublier - parce que les musiciens de jazz ont toujours su écrire de magnifiques chansons. J'ai essayé de prendre dans le jazz toutes ces protéines de bonnes harmonies, de bonnes lignes mélodiques, de bons rythmes : des éléments plus universels que toutes ces choses stylistiques sur lesquelles la plupart des gens préfèrent s'arrêter.

Sur plus de trente ans de pratique musicale, pensez-vous avoir tiré une ou des théories ?

Jamais, en tout cas, au moment même où je travaille. Là, je suis complètement instinctif. Peut-être étais-je plus dans la théorie quand j'étais jeune : j'essayais de comprendre comment les différents types de musique fonctionnaient, pour parfaire mes connaissances et ma propre technique. Mais au fond, c'était comme à l'école : l'objectif, c'était d'atteindre un stade où je saurais faire les choses automatiquement. S'il m'arrive de développer des théories, c'est rétrospectivement, à froid, et c'est à mon sens un travail intellectuel un peu complaisant... Les théories ne sont que des gaz. La pratique instinctive de la musique, voilà la figure de proue de mon travail, c'est elle qui me fait aller de l'avant. J'ai besoin des lumières qu'elle m'apporte, de ses jaillissements, de ses feux d'artifice. Ma conscience, elle, observe ça de loin, sur sa vieille bicyclette : elle essaie de voir où ça part, où ça retombe, mais elle a du mal à suivre.

En tant que musicien, prenez-vous beaucoup de risques ?

Il y a bien des moments où j'éprouve l'équivalent musical de ces virées en voiture que font les gamins qui n'ont pas le permis : ils ne savent pas conduire, mais ils piquent une bagnole, roulent à fond la caisse jusqu'à ce qu'ils se plantent. J'ai passé les vingt premières années de ma vie professionnelle à faire ce genre de *joyriding*. Je vois ça comme un apprentissage. Mais je ne suis pas masochiste. Je me sens contusionné par tous ces accidents... Je sais ce qui se passe lorsqu'on traverse la rue sans regarder ou lorsqu'on tombe très haut d'une fenêtre. C'était intéressant, ça, mais... Inutile de le refaire.

"Parfois, la musique n'est
que burgers et ice-creams,
alors elle meurt, elle n'a pas
eu assez de vitamines."

Cela signifierait-il que vous ayez atteint une sorte de sagesse ?

C'est un mot de luxe, comme "communisme" ou "chrétienté", non ? Cela dit, lorsque vous êtes plus âgé, vous savez enfin quoi faire de vos idées. Quand vous êtes jeune, vous n'avez pas forcément une idée très claire de ce que vous voulez. Alors vous bouillonnez, vous pleurez, criez, tendez le poing, courez, sautez... Sans aucune motivation rationnelle. Aujourd'hui, je sais ce que je veux. Je n'ai pas pour ambition d'approcher une sagesse que personne n'aurait jamais atteinte — ce genre de croisade. Plus modestement, j'essaie de trouver ce qui est bon, pour moi, de faire. Je ne cherche pas à tout prix à rester le même ni à être différent. Vous ne pouvez pas décider d'être original. D'autant que pour ma part, je

me sentirais plutôt conventionnel. Quand il m'arrive d'entendre un de mes morceaux à la radio, ça me gêne à en mourir. Ça ne sonne jamais comme un *vrai* disque. C'est le chaos : on dirait que la batterie et la basse roulent dans toute la pièce, ma voix sonne comme quelqu'un qu'on étrangle ou qui se noie. Je suis démasqué : je ne peux pas faire de vrais disques, comme les vraies gens. Je ne refuse pas de faire joli. Simplement, je ne sais pas comment faire... Quand je suis seul à la maison, que je suis un peu ivre et livré à moi-même, j'écoute des musiques que certains trouveraient insupportablement mielleuses. Mais moi, avec ces jolies petites chansons, je vais au plus profond de mon âme. Astrud Gilberto, Dionne Warwick, les arrangements de Burt Bacharach... Pas les plus tranchantes des musiques, c'est sûr.

Quelle importance accordez-vous aux mots et à leur sens ?

Sur les deux chansons qu'il a mixées, Paul Weller était très inquiet que la signification des mots se perde. C'est lui qui m'a incité à mieux protéger ma voix, à ne pas la laisser se perdre dans l'environnement. Alfie, qui a notamment écrit les textes et arrangé les parties vocales *d'Alien* et *Heaps of sheeps*, trouvait aussi que j'étais un peu paresseux sur l'articulation, que je devais me concentrer davantage sur mon travail de chanteur. J'ai sans doute besoin de ces injonctions : mon chant est meilleur là où on m'a poussé. Mais je ne pense pas tant que ça aux paroles en termes de sens. J'estime qu'elles doivent en quelque sorte être au service de la musique. Mes textes préférés sont ceux qu'on peut déjà chanter rien qu'en les disant. Quand j'écris, je ne sais pas vraiment ce qui se passe, l'important est que ce soit approprié à la musique. Je ne planifie rien, je vais peut-être parler du Nicaragua ou de mon voisin. Ça devrait être la partie la plus consciente, la plus rationnelle de mon travail : c'est au contraire la plus abstraite... Je me suis posé la question une fois : "Ce que tu dis dans tes chansons, le dirais-tu dans ta vie, au quotidien ?"

Quelle est aujourd'hui votre relation avec l'industrie musicale ?

Ça a été l'horreur pendant vingt ans. Un vrai désastre. Heureusement, j'ai reçu l'aide de quelques personnes honorables comme Geoff Travis, de Rough Trade, ou de mon nouveau label, Rykodisc. Mais la corruption profonde, systématique, dont a pu faire preuve dans le passé le milieu du disque a été pour moi plus paralysante que la paraplégie elle-même. C'est la chose la plus... *invalidante* que j'ai connue. Combien d'entre nous n'ont pas fait le dixième de ce qu'ils auraient pu accomplir à cause du manque d'intégrité de l'industrie ? Il y a des exceptions, bien sûr, dans cet univers-là. Mais je trouve justement scandaleux qu'ils soient réduits au rang d'exceptions.

Aujourd'hui, vous sentez-vous isolé, loin de tout ça ?

Vous savez, la plupart du temps, je ne suis tout simplement *pas* un musicien. Nous vivons, Alfie et moi, avec nos proches autour de nous... Nous avons des amis très gentils, là où nous habitons. Et puis il y a les oiseaux au-dehors, le passage des migrateurs. Mes jumelles sont là, toujours à portée de main. Je me sentais beaucoup plus seul il y a trente ans. Un étranger dans un pays étrange - le pays des musiciens -, voilà ce que j'étais. J'ai été très agréablement surpris lorsque j'ai commencé à rencontrer des musiciens comme Fred Frith, John Greaves ou Peter Blegvad, avec lesquels j'avais beaucoup de points communs. Peut-être que si j'avais été plus chanceux, si je les avais rencontrés plus tôt, nous aurions formé ensemble un groupe très harmonieux... Ce qui est sûr, aujourd'hui, c'est qu'il y a beaucoup de musiciens qui participent plus régulièrement que moi au monde dans lequel ils travaillent. Moi, je ne fais que le visiter, lorsque je sors de ma cachette - si tant est que je me cache.

Dans Shleep, la dimension politique est bien moindre que par le passé.

Je me sens plus fragile depuis ma dépression nerveuse. Là où des militants s'enflammeront, moi j'aurai tendance à être plutôt déprimé. Je suis de plus en plus profondément... meurtri par l'esprit, l'attitude des conservateurs. J'aimerais rendre le monde un peu plus paisible, être insouciant, regarder des comédies à la télévision. Mais la politique vous suit partout où vous allez, elle vous rattrape dans votre vie privée. Il n'y a qu'à voir comment les compagnies privées essaient de prendre le contrôle de chaque parcelle de nos existences. Vous voyez ce fauteuil roulant ? La Sécurité sociale me l'a fourni il y a deux mois et il est déjà déglingué. Tout est fait pour nous pousser dans les bras du privé. Alors je pourrais me contenter d'être assis chez moi, à penser à de petites choses de nos vies. Mais il suffira que je regarde la télé et que je tombe sur CNN pour que ça anéantisse tout. Cette vision cauchemardesque des informations, cette image du monde... Ça me rend malade exactement comme il y a vingt ans. Mais comme je me sens un peu plus fragile, je suis aussi un peu plus poltron. J'en ai assez de perdre des amis uniquement parce que j'aurai défendu devant eux la cause palestinienne. Alors parfois, je laisse couler...

Je ne veux plus perdre d'amis. J'en ai de suffisamment bons pour vouloir les épargner.

Vous renvoie-t-on souvent à *Rock Bottom*, en sous-entendant que vous n'avez jamais fait mieux depuis ?

J'ai entendu des gens dire que je n'avais jamais été aussi bon musicien que lorsque j'étais batteur dans Soft Machine. Et que depuis, bon, c'était pas mal pour un paraplégique, sans plus. . . Pour d'autres, c'est dans les années 70, les années Virgin, que j'aurais trouvé la bonne formule. Dans mon esprit, mon parcours est celui d'un train s'arrêtant dans différentes gares. Certains estiment que telle ou telle gare aurait dû être le terminus de ma destination, que j'aurais dû sauter du train et m'installer là à jamais. Mais le train, c'est moi ! Et les trains ne restent pas comme ça dans les gares. Par contre, ils laissent des gens en route et ils en prennent d'autres qu'ils emmènent vers une autre destination. . . Si certains aiment tout particulièrement un seul de mes disques, ça me rendra heureux.

Entre votre musique et votre personnalité, existe-t-il des liens évidents ?

Je ne suis déjà pas sûr de savoir ce qu'est une personnalité, alors je n'essaie pas de projeter la mienne dans mes chansons. Elle me semble tellement différente selon les moments. Je me sens un peu caméléon. Il y a bien chez moi quelque chose de constant. Mais ça se mélange en permanence avec ce qui se passe dans l'environnement, ça se laisse influencer, imprimer, c'est chimique. Je n'ai pas l'impression d'avoir fixé une identité. Je suppose que si je me sentais vraiment bien avec tout ce que je fais ça imposerait une sorte de cohérence.

> "Si je n'avais pas le besoin matériel de travailler, je serais un gentleman qui jouerait ses petites chansons à la maison."

Mais certaines de mes actions passées semblent tellement loin de celui que je suis aujourd'hui. Bon, au final, je ne pense pas vraiment à tout ça. Je ne suis pas un grand introspectif. Je suppose que j'ai tendance à m'écouter un peu, mais pas de cette manière.

Et musicalement, vous ne pensez pas avoir fixé une identité ?

Si j'en ai une, c'est de manière un peu ridicule, imaginaire, voire fantasmée. Par exemple, quand j'essaie de jouer de ma petite trompette sur *Was a friend*, je pense que je suis Don Cherry. Ensuite, quand je regarde dans le miroir, je vois bien que c'est une grosse erreur, qu'il n'est pas là. Mais pendant que je joue, aucun doute. . . Je suis toujours heureux quand je peux ainsi lever l'ancre. Me perdre, dans un sens. Le monde des sons est comme un océan, on peut y nager, au milieu des textures, des sentiments, des chansons. . . Pendant un moment, je vais peut-être pouvoir nager dans les mêmes eaux que Don, là où lui-même allait - même si ce n'est pas aussi bien que lui, même si moi je n'ai pas pied.

Avez-vous déjà songé à ne plus jouer de la musique que chez vous pour le plaisir ?

Si je n'avais pas le besoin matériel de travailler, je serais probablement une espèce d'amateur de musique un peu aristo, un gentleman qui jouerait ses petites chansons à la maison. Certains des enregistrements qui me ravissent le plus ne pourraient pas faire l'objet d'une diffusion. Si vous me demandez quel est le travail qui m'a le plus comblé ces dernières années je vous répondrai sans hésiter : "*C'est une petite cassette où je chante Happy birthday pour ma belle-fille.* "Une chanson écrite rien que pour elle, comme une lettre. C'est parfois quand vous travaillez ainsi, pour une seule personne, un ami, que vous vous découvrez une écriture entièrement libre, relâchée. Peut-être que nos meilleures réalisations naissent ainsi, dans des situations de la plus totale intimité. Il y a plein de choses que l'on peut partager avec d'autres personnes, et qui suffisent largement à faire une vie. Je suppose qu'au fond, c'est ça, la grande idée.

Shleep (Rykodisc/Harmonia Mundi).

Robert Wyatt - Virgin Megaweb - août 1997

ROBERT WYATT

Les rêves, l'inspiration et les engagements d'un très grand bonhomme au rock bizarre, authentique et sophistiqué.

On a tendance à l'oublier : Robert Wyatt a presque autant marqué la musique d'aujourd'hui que Brian Eno, avec lequel il a d'ailleurs souvent joué et qu'on retrouve sur son extraordinaire nouvel album : "Shleep". A la grande époque psychédélique de la fin des années soixante, alors qu'il était le batteur et le chanteur de Soft Machine, Wyatt a créé une pop teintée de jazz et d'expérimentation, marquée par des mouvements artistiques poétiques et rebelles tels le surréalisme et son petit frère le dadaïsme, auquel notre Musée imaginaire est consacré sur le Megaweb. Un peu plus tard, en 1974, il est l'auteur de l'un des chefs-d'oeuvre absolus de l'histoire du rock : "Rock Bottom". Un disque à pleurer d'émotion. Mais peut-on parler de rock ? Et pourquoi pas trip hop avant l'heure ? Ou pop jazz romantique ? "Shleep", le nouvel album de Wyatt, renoue avec les ballades inclassables de "Rock Bottom". Outre Eno, on y retrouve Paul Weller, Phil Manzanera et les jazzmen Philip Catherine et Evan Parker. Depuis son accident il y a maintenant 22 ans, Robert Wyatt se déplace en fauteuil roulant. C'est un sage. Une sorte d'ermite à la barbe d'immortel. Lors de l'entretien - exercice qu'il ne prise guère -, l'homme hésite, cherche ses mots. Il parle de musique, de politique aussi. D'un côté, il avoue être totalement débranché de toutes les modes musicales d'aujourd'hui. De l'autre, lorsqu'on se berce aux mélodies et aux subtils arrangements de "Shleep", on se dit que sa musique ne vieillira jamais...

VIRGIN MEGAWEB : Ta musique oscille sans cesse entre la terre et le ciel, la politique et la poésie, le communisme et le surréalisme. Or en écoutant "Shleep", j'ai plutôt eu un sentiment d'insurrection esthétique que de révolution politique.. .

ROBERT WYATT : Je n'ai pas vraiment changé. Je ne change pas. Mais les circonstances, elles, changent beaucoup. Quand j'écris des chansons, je ne sais pas où je vais, je ne sais ce que je fais. J'utilise mes instincts. Pas ma raison. Je sens si cela marche. C'est impossible de se défiler. Rétrospectivement, on peut catégoriser...

Je ne cherchais pas à catégoriser, plutôt à comprendre, à qualifier...

Oh, tu sais, j'accepte tout à fait ton point de vue... Moi, je suis aussi surpris par ce qui se

passe sur le papier que toi en écoutant l'album. La seule constance entre "Dondestan" et cet album, c'est que la moitié des textes est écrite par Alfie, ma femme. Je ne sais pas pourquoi, mais les textes d'Alfie sont pour moi un merveilleux point de départ. Cela fonctionne. Et pourtant elle a une sensibilité très différente de la mienne. Question politique, elle est bien mieux éduquée que moi, mais ça ne se voit pas du tout dans ses paroles. Ce n'est pas qu'elle regarde le monde ou ses proches différemment. L'écriture, pour moi, est quelque chose d'incompréhensible. J'ai l'impression de n'avoir jamais fait de musique rebelle. Je ne suis pas, eh bien...

Un artiste engagé ?...

L'engagement n'est pas la rébellion. Je suis engagé, mais je ne suis pas un soldat. Je n'ai pas de mission. Je n'ai pas de conquête à faire, pas de bataille à gagner contre mes ennemis. Je n'ai qu'une règle, très simple : être honnête avec mes sentiments sur le monde, sur la vie... C'est tout. Et si, au final, cela ne semble pas la même vision que celle du gouvernement, certains voient ça comme rebelle, mais dans mon esprit, cela ne l'est pas du tout. C'est le gouvernement qui est rebelle : il n'est pas d'accord avec moi. Ce n'est pas ma faute ! (rires) Moi, je suis vraiment un lâche. J'aime la paix, l'unanimité, l'anonymat. Je n'ai pas le désir de marquer ma différence. Juste être en accord avec mes textes, être authentique en somme. L'art, pour moi, est juste un jeu. L'artiste continue à jouer comme quand il était gamin. On a une vie très enviable, parce qu'on joue encore. Nous sommes des enfants joueurs à un âge où la majorité des gens pensent qu'ils doivent arrêter et devenir des adultes. L'artiste ne devient jamais adulte.

Tu as des enfants ?

Oui, je suis même grand-père depuis quelques mois. Mon fils est presque aussi fou que moi. Jouer c'est une préparation à l'âge adulte. Mais, pour moi, c'est aussi une raison de vivre. Tu as parlé de surréalisme. C'est important, pour tout homme, de préserver cette soif de découverte, cette naïveté enfantine, et d'écouter, de réagir avec la fraîcheur d'un enfant. C'est ça, pour moi, le travail d'un artiste, d'un musicien... Ce n'est pas la même chose qu'être enfant. C'en est la continuation.

"Shleep", l'album, est à la fois enfantin et complexe, notamment la musique, qui rappelle même parfois "Rock Bottom"... et qui est très variée, avec du sax, de la percus, des tas de sons...

Pendant des années, j'ai travaillé quasiment tout seul, juste avec Alfie. Je suis devenu trop solitaire. Je n'ai jamais été très heureux dans les groupes. Mais, là, je crois que partager ma musique avec d'autres musiciens me manquait. Le problème, c'est que c'est frustrant de jouer avec des musiciens qui se contentent de bien jouer ta musique, un point c'est tout. Inversement, s'ils jouent leur truc à eux, sans se préoccuper de ta musique, c'est encore pire ! (rires) J'aime les musiciens qui gardent leur personnalité même lorsqu'ils se mettent au service d'un autre. C'est pourquoi je les ai soigneusement choisis pour "Shleep", capables de m'aider, mais avec assez de confiance en eux pour ne pas gommer leur caractère. Histoire d'éviter l'ennui (rires)...

Comment s'est passé l'enregistrement ?

Magnifiquement. Nous étions dans les studios de Phil Manzarena, sans avoir la moindre pression. Ces dernières années, j'étais plutôt mal. Je me sentais coincé. Le seul moment agréable, je l'avais passé lors d'un enregistrement avec John Greaves. Et là, de nouveau, j'ai pris un grand plaisir à enregistrer, à jouer avec tous les musiciens de "Shleep", ceux qui je connaissais comme ceux que je ne connaissais pas...

C'est drôle de retrouver Brian Eno avec toi. Peu de gens le savent, mais tu étais l'un des seuls musiciens en dehors de Brian Eno à être crédité en 1978 sur "Ambient 1", le premier album "officiel" de sa série ambient...

Cela me fait plaisir que tu l'es remarqué. C'est vrai, à l'époque, nous avions des idées très proches. Il a d'ailleurs collaboré à mon album "Ruth Is Stranger Than Richard", peu avant "Ambient 1". On a travaillé ensemble sur un air d'Offenbach (rires). Sur "Ambient 1, Music for Airport", il m'a invité dans son studio, j'ai joué au piano, et il m'a crédité sur un titre que je co-signe. Il aurait pu ne pas me créditer. Il a été très généreux. C'est un homme très gentil.

Et un visionnaire formidable, un grand bonhomme...

Oui, mais parfois, ces deux hommes, l'homme généreux et le grand homme, ne sont pas

ensemble. Ils ne font pas une seule et même personne.

Tu veux dire qu'il est le plus souvent l'un ou l'autre, mais rarement les deux en même temps ?

C'est un peu ça, il est rarement les deux à la fois... (rires) Mais je l'adore !

Evan Parker, dont j'ai adoré le jeu, est un saxophoniste de jazz ?

Oui. Mais je crois qu'il préfère parler d'impro-jazz que de jazz...

Tu joues plus que jamais avec les mots, à l'image du titre "Shleep", entre "Sleep" et "Sheep", le sommeil et le mouton...

Mes textes sont un cauchemar pour les traducteurs. J'utilise l'anglais de façon très irrespectueuse. Je le change à ma guise. J'invente mes mots...

Il y a beaucoup de rêve et d'utopie dans "Shleep" aussi, mais d'utopie concrète, à vivre dans sa vie quotidienne...

C'est une idée intéressante. Faire de la musique, pour moi, c'est comme une grenouille qui plonge à nouveau dans l'eau, un retour aux origines, à la vie du têtard. L'eau est plus visqueuse que l'air. Faire de la musique, c'est un peu vivre dans une eau imaginaire. On est déjà dans le pays des rêves. Ce que je préfère, c'est l'oubli. On dort. Ailleurs. L'oubli. Mais, vivant, on ne peut pas trouver l'oubli, même si on essaye. Si l'album a un sujet, c'est celui-là. On veut des rêves, mais ils sont toujours troublés, interrompus, et ils peuvent devenir des cauchemars. Mais je ne savais pas tout ça lorsque je faisais le disque, je le découvre maintenant...

C'est pour ça qu'on se voit après et pas avant !...

Avant, je n'aurais rien eu à dire. Mais vraiment rien ! (rires)

Le seul titre qui sonne politique, mais toujours de façon poétique et soft, c'est "Blues in Bob Minor", comment est né ce texte ?

Oh, je l'ai écrit trop vite... Très très vite. J'avais écrit un texte très simple. Je l'ai fait lire à Alfie qui m'a dit qu'il était totalement ridicule. C'était un texte dérivé d'une pub en Angleterre, pour une voiture française, la Renault Clio. Il y avait deux personnages, Nicole et papa, et ça répétait sans cesse Nicole, Papa, Nicole, Papa. Je me suis dit que j'écrirais une chanson comme ça : Oh Alfie, Oh Alfie, Oh Alfie... Il n'y avait que ça. Alfie m'a dit que ce n'était pas possible de chanter ça, qu'il fallait des paroles, que ces deux mots sans cesse répétés c'était ennuyeux. Alors, en colère, je me suis dit que j'écrirais plus de mots que jamais. Plein de mots ! Ecrivant ça, je me suis souvenu de Bob Dylan. Dylan était beaucoup plus intéressant que tous les chanteurs de folk parce qu'il chantait des textes compliqués, et avec un débit très très rapide... Alors, plutôt que d'essayer de chanter "Subterrean Homesick Blues", dont je n'arrivais plus à me souvenir, j'ai écrit "Blues in Bob Minor"... C'est tout. C'est un exercice sonore. Cela ne veut rien dire...

Mais tous ces personnages, le long de la chanson, "Martha au gouvernement", "Roger", "Eartha Kitty"...

Ils existent. Car je pense à des gens, à des situations lorsque j'invente des noms et des textes... Mais il n'y a rien de rationnel là-dedans...

J'utilise le terme "transrationnel" pour ne pas dire "irrationnel"... Hors de la raison...

Va pour transrationnel ! Quand j'écris à l'instinct, donc, je suis encore moi-même ! Je ne suis pas une machine. Mes préoccupations et les noms que j'aime ressortent naturellement...

Et ce Sala Hak-Din Yusuf Ibn Ayyub ?

C'est à peu près le nom de Saladdin. Saladdin était au Moyen-âge, pendant les croisades, le défenseur des Palestiniens contre les chrétiens. Et si l'histoire se répétait, je serais assurément du côté de Saladdin contre les croisés. Je considère les croisades comme le premier mouvement fasciste européen. C'était la première expression violente et collective de l'antisémitisme et plus largement d'un racisme viscéral envers tout ce qui est différent

de soi... Comment ce nom inspiré de Saladdin m'est-il venu en tête ? Je ne sais pas. C'est proche de son nom d'origine...

Et Martha ? tous ces noms et petites anecdotes trouvent leurs sources dans des gens que tu as connus ou vus passer ?

Martha, il y a une Martha dans la bible, il y a une Martha en Californie, une Martha Sebastien, il y en a plein dans ma tête, ce nom, Martha, c'est un peu comme "mère".

En t'écoutant parler, on a vraiment l'impression que tu pratiques une sorte d'écriture automatique...

Ce titre, tout particulièrement, a été créé d'une façon très proche de l'écriture automatique pratiquée par les surréalistes...

Et "Free Will and Testament" ?

Ca, c'était une tentative délibérée de ne pas écrire une chanson. Il y a deux ou trois ans, j'ai eu une dépression nerveuse, un effondrement total. Je me suis demandé : c'est quoi, le problème que j'ai eu ? Et j'ai essayé de l'écrire. Je ne fais jamais d'auto-thérapie. Mais j'ai trouvé qu'en essayant d'exprimer mes problèmes, j'allais en réalité au-delà, je divaguais comme toujours, et que donc je pouvais en faire une chanson.

Tu es encore membre du Parti Communiste anglais ?

Le Parti Communiste anglais s'est fait hara-kiri. C'est lui qui m'a quitté. Pas moi.

Et ça date de quand, cet hara-kiri ?

Il s'est juste dissous dans l'air, comme ça, tranquillement depuis dix ans. Pas partout. En Afrique du Sud, le Parti Communiste reste puissant et très utile. Beaucoup de ses idées sont maintenant acceptées. Mais je n'ai pas vraiment changé. Je n'ai toujours pas trouvé de meilleure analyse de la façon dont le monde contemporain est organisé que l'analyse marxiste. En revanche, comment construire une meilleure organisation ? A observer l'histoire moderne, c'est clair que nous n'en avons aucune idée. La description des limitations imposées par le système moderne, par un monde entièrement dirigé par les banquiers et les financiers... Je ne peux imaginer comment un tel monde peut rendre l'humanité heureuse sur le long terme. Cela me semble impossible. Je n'ai rien de personnel contre les banquiers et les financiers, mais je ne comprends pas comment on peut leur confier la responsabilité d'organiser la santé de la Nation. Ce n'est pas leur job, et personne ne devrait leur confier.

Tu penses quoi de l'alternance politique en Angleterre avec Tony Blair ?

C'était agréable, lors des élections récentes, de voir les gens rejeter une bande de pourris corrompus et racistes. Mais il n'y a que peu de chance d'une alternative majeure en Angleterre. Les dernières élections en France et au Mexique étaient à ce titre plus porteuses d'espoir. Car les leaders, les vainqueurs de ces élections ont eu le courage de dire qu'on ne pouvait faire confiance aux grands trusts internationaux pour organiser leur vie. Un gouvernement ayant le courage de dire ça, c'est déjà pas mal...

Que reste-t-il des combats du passé en Angleterre, du combat des mineurs par exemple pour lequel tu t'es mobilisé ?

Les syndicats anglais ont été décimés par Thatcher et les Conservateurs. Le travail, en Angleterre, est en pièce, il y a encore beaucoup de chômage, et une large part du travail est accompli par des femmes, et en temps partiel, mal payé et sans sécurité. Même s'il y a du travail, la qualité des écoles ou des hôpitaux a baissé. Même les gens qui travaillent sont anxieux aujourd'hui. C'est pourquoi les Conservateurs ont perdu les dernières élections. Tout le monde se sent en insécurité.

As-tu l'impression que les jeunes générations se retrouvent dans ce type d'analyse ?

Il n'y a pas une unique jeune génération. Le jeune palestinien n'est pas dans la même situation qu'un jeune homme du Koweït. Même au sein d'un pays comme les Etats-Unis, la vision d'un jeune black ne peut être la même que celle d'un jeune blanc. De plus, je ne passe pas mon temps à poser des questions à des jeunes gens (rires)...

Mais qu'en est-il des jeunes musiciens que tu rencontres ?

Je ne rencontre jamais de jeunes musiciens... (rires)

Disons des musiciens plus jeunes que toi, comme les gars du groupe Ultramarine il y a quelques années, qui a repris l'un de tes morceaux...

Il y a des tas d'idées, comme les idées écologistes, qui sont de l'ordre de l'évidence chez les jeunes. Une majorité des jeunes, par exemple, semble d'accord pour éviter la cruauté envers les animaux. Pour la première fois dans l'histoire. Au fond, leur désintérêt pour les partis institutionnels me semble parfaitement compréhensible. Maintenant que je viens de fêter mes 50 ans et que je suis grand-père, ce n'est pas mon boulot de dire aux nouvelles générations ce qu'il faut penser. C'est à eux, s'ils le veulent, de réinventer ou de dépasser le passé. Ma génération a eu ses batailles. Ce n'est pas à moi de leur expliquer quelles doivent être leurs batailles. Regarde ce qui s'est passé en Yougoslavie. J'ai rencontré de jeunes Yougoslaves d'une vingtaine d'années. Avant la guerre, ils n'avaient aucune idée de la religion de leurs parents, s'ils étaient serbes, croates ou musulmans; ils s'en foutaient. Leur vie était ailleurs, un point c'est tout. Et soudainement, des anciens, des fantômes du passé leur ont imposé leurs archaïques divisions tribales par la force des armes. Soudainement, on leur impose de réinventer de vieilles catégorisations d'êtres humains les uns par rapport aux autres, et de se tuer pour cela. Voilà le danger : que de vieilles générations forcent les plus jeunes à combattre au nom des guerres d'il y a vingt, trente ou quarante ans. Les jeunes ont assez de leurs propres batailles pour que je n'essaye pas de leur imposer les miennes...

Tu as entendu parler, j'imagine, de cette histoire de deux jeunes anglais qui ont gagné un long procès contre McDonald's ? B

Bien sûr, c'est une histoire fantastique. Un journaliste du Guardian, John Vidal, vient de sortir un livre sur cette affaire. C'est toute l'histoire du procès, écrit avant même son issue. C'est l'aventure la plus extraordinaire d'un couple depuis Bonny & Clyde. Vraiment ! Absolument ! C'est fantastique ! Ils ont complètement écrasé l'aréopage d'avocats et de conseilleurs de McDonald's. C'est une histoire héroïque...

Comment a-t-elle commencé, cette histoire ?

Ce couple appartenait à un petit groupe anarchiste qui avait distribué des tracts décrivant la bouffe de McDonald's comme de la merde, parlant de sa façon de traiter ses employés comme de la merde, sans parler de l'origine de la viande... Une activité tout à fait normale pour de jeunes anarchistes. A part d'autres anarchistes, en réalité pas grand monde n'avait vu ces tracts... Mais soudainement, l'un des managers de McDonald's, en colère, a décidé de stopper la distribution de ces tracts. McDonald's a pensé qu'il suffirait de menacer d'une attaque en justice pour tout régler, comme ils le font tout le temps. C'est une nouvelle méthode de censure. Les gens de McDonald's disent : vous avez sali notre réputation, vous devez nous payer en réparation 200.000 livres sterlings, et les gens, terrifiés de devoir payer une telle somme, effrayés devant la puissance de McDonald's, s'excusent. Mais ces deux gamins ont répondu : non, fuck off. Les gens de McDonald's étaient totalement désorientés. Cela n'arrive jamais. Mais ils étaient obligés de continuer, parce qu'ils l'avaient dit. Leur crédibilité était en jeu. Alors ils ont envoyé au procès leurs avocats, très chers bien sûr, ils ont envoyé les avocats les plus expérimentés contre deux gamins qui n'avaient aucun avocat. A McDonald's, ils se sont dits qu'en deux jours se serait terminé. Les gens de McDonald's ne voulaient surtout pas de pub à propos de leurs méthodes de travail, de la façon dont ils traitent les animaux, notamment au Brésil, etc. Ils ne voulaient surtout pas que les gens se posent la question : Ce que fait McDonald's, est-ce bien ou pas bien ? Les deux gamins, qui avaient étudié leurs dossiers comme personne, ont bien évidemment parlé de tout ça. Ils se sont défendus, ont appelé des témoins à la barre. Le procès a duré, pour le plus grand plaisir des gamins. Pour McDonald's, c'était un cauchemar. Plus ils attaquaient les gamins, plus ils subissaient une mauvaise publicité. C'était merveilleux. Je dois dire que nous avons envoyé de l'argent pour la campagne. Au dos du livre il y a un... oh, non... Pardon. Légalement, les gamins n'ont pas le droit de prendre de l'argent pour le procès. Au dos du livre, il y a une adresse pour les gens qui veulent contacter le "Label Campaign" group, et leur envoyer leurs meilleurs voeux. Je n'ai rien dit. Oublis ce que j'ai dit tout à l'heure. Nous n'avons pas envoyé d'argent ! Juste des voeux ! (rires)

Que penses-tu des "eco-warriors" ?

Les eco-warriors ? Ces kids ? je pense qu'ils sont merveilleux ! Ce sont des anges ! Ils sont magnifiques ? Ils sont le ciel ! Ce n'est pas que leur morale ! Ils sont beaux, avec ces

chapeaux si drôles, et ces splendides anneaux au nez et aux oreilles des filles ! Ils sont totalement sales, ils ne se lavent pas pendant des mois. Ils sont fantastiques, je les adore ! Ils signifient la renaissance d'une moralité intégrale, d'une innocence radicale ! Incorruptibles. C'est possible, quelle que soit la merde dans laquelle vous vivez. C'est une communauté magnifique. Ils m'inspirent. Je les aime à la folie ! Ai-je été clair ? (rires)

Parfaitement clair !

Ce sont des génies ! Vraiment des hommes politiques hors du commun !

Et les travellers, tout le mouvement des raves ?

Ils sont drôles eux aussi, les travellers, car ils défient l'hypocrisie de l'individualisme tel que le brandissent les gouvernements en occident depuis la guerre froide. "Protéger les droits de l'individu", tel était leur slogan contre les rouges. Mais, en réalité, ce qu'a démontré l'establishement conservateur en Angleterre avec l'interdiction des raves et la poursuite des travellers, c'est qu'ils détestent les individus, et qu'ils sont les premiers ennemis du droit des individus à vivre comme bon leur semble. Ils détestent les gens. Ils ne supportent pas l'idée que certains se disent : ok, je choisis de vivre dans la rue, ok je veux entrer dans cette communauté, ok je ne veux pas travailler... Ils deviennent fous. Ils brandissent "l'english way of life" et disent non ! Et la liberté ? Et l'individualisme ? Les hommes politiques s'en sont toujours complètement foutus !

Ce mouvement des raves avec son "Freedom to Party" était incroyablement puissant il y a quelques années...

Yeah ! Avec Alfie, nous voulions créer le Saturday Night Party, et peut-être qu'il existe maintenant... La raison pour laquelle j'avais rejoint le Parti Communiste est que je ne voyais pas comment tous ces groupes de gens pourraient avoir une chance de vaincre la grande armée du pouvoir, surtout quand le conflit devient sérieux. C'est pourquoi j'ai rejoint le groupe d'opposition qui avait lui-même la plus grande armée internationale, le Parti Communiste. (rires) Mais maintenant, c'est fini, seuls les Conservateurs ont une grande armée. Et à la fin, ils ont le contrôle. Mais le système est si hypocrite... Pour le moment, l'essentiel, c'est que les gens gardent vivante la flamme d'une véritable dissidence. Mais je ne crois pas que beaucoup de travellers se voient comme des rebelles, ou des symboles d'une résistance politique. Ils veulent juste vivre comme ils l'entendent. Ce sont les gens qui tentent de les empêcher de vivre comme ils le veulent qui en font des rebelles.

En ce sens, ne sont-ils pas proches des artistes dont tu parlais tout à l'heure ?

Oui, tout à fait, ce sont des artistes de leur vie. Et ces jeunes eco-warriors qui s'attachent les uns les autres, dans les marécages, sur les chemins prévus pour la construction d'autoroutes, ils font du free jazz avec leur vie. Ce sont des artistes...

Ce sont les Ornette Coleman du quotidien...

C'est exactement ça. Des Ornette Coleman dans un monde de musique militaire !

Tu écoutes encore du jazz ?

Oui, évidemment... Ou en tout cas, le jazz comme musique improvisée... Le dernier disque que j'ai acheté, c'était un album du bassiste Charlie Haden. C'est un musicien fantastique. J'ai l'enregistrement de Charlie Haden avec Don Cherry qui est incroyable, et un autre avec Stéphane Grappeli qui est vraiment bizarre. Quelle belle idée que ce mariage entre le jazz de Grappeli et le jazz improvisé de Haden ! Haden a un concept tellement fort de la musique qu'il peut même jouer avec des chanteurs de folk portugais...

Tu vois encore Hugh Hopper, ton alter ego des premiers Soft Machine ?

Non...

Mais alors, ce titre qu'il co-signe, c'est un vieux morceau ?

Il avait l'habitude de m'envoyer des cassettes de titres qu'il trouvait trop simple pour son groupe instrumental - le Soft Machine de l'époque. Il devait se dire : oh Robert a toujours su faire quelque chose de mes airs les plus simples, alors il me les envoyait... Quelquefois, je réécoute l'une ou l'autre de ces cassettes, et je trouve ça intéressant à utiliser. Mais on ne s'est pas vu depuis longtemps, au moins dix ans...

Que penses-tu du travail de Peter Gabriel, de Real World, de son implication dans Amnesty International ?

C'est lui qui a écrit "Biko", non ? Je lui serais éternellement reconnaissant pour avoir écrit cette chanson, que j'ai reprise. Mais je ne suis pas vraiment au courant de son travail. Je suis en revanche un grand supporter d'Amnesty International, leur rôle est d'autant plus important aujourd'hui que la guerre froide n'est plus qu'un souvenir. Il y a encore tant de torture dans le monde...

Tu ne trouves pas dommage qu'il y ait aussi peu de "protest songs" aujourd'hui ?

Rien n'est permanent. Je me suis pas mal impliqué dans la musique il y a une quinzaine d'années. J'adorais Jerry Dammers, toute cette génération. J'adorais Madness aussi, même s'ils n'ont jamais vraiment montré dans leurs chansons quelque engagement politique. Ils partaient d'un même mouvement, avec les Selecters. Je me suis fait récemment un nouvel ami de cette époque : Paul Weller, qui jouait à l'époque avec les Jam. Cela a été formidable d'enregistrer avec lui après tant d'années de proximité, mais à distance, sans se voir ou jouer ensemble...

Tu ne le connaissais pas avant ?

Je l'avais vu à une marche contre l'apartheid. Et j'ai vu Billy Bragg en concert, tout récemment, lors d'un concert de protestation contre l'embargo économique contre Cuba, qui est contraire au principe de la liberté du commerce comme nous le savons tous, et que nous devons supporter. C'était vraiment sympa de rencontrer et de jouer avec Paul Weller. Je me demande ce que devient Jerry Dammers, c'était quelqu'un de fantastique. Il n'était pas à l'aise avec l'industrie du disque. Si je pouvais me mouvoir plus facilement, j'essaierais de le retrouver pour le saluer. Maintenant, je me sens trop vieux pour suivre tout ce qui se passe à Londres en musique...

La jungle, le trip hop...

Ma tête est déjà pleine de tant de choses, je n'ai pas besoin d'en rajouter. Mon plus gros travail consiste à chercher la musique de ma propre tête. Pour moi, c'est cela la nouvelle musique...

Et c'est un travail à plein temps...

Oui, un travail à plein temps. Chaque fois que je fais un disque, c'est une musique nouvelle.

Mais où trouves-tu l'inspiration, ne crois-tu pas qu'on a besoin d'un peu d'utopie ?

L'inspiration, je la trouve en moi et partout dans mon monde... Quant à l'utopie, elle ne peut marcher que dans l'imaginaire. Si Pol Pot s'était contenté de rêver et n'avait pas agi, tout n'aurait peut-être pas aussi mal tourné... L'utopie est bonne pour fertiliser l'imagination. Dans la vie de tous les jours, nous devons avoir des ambitions plus modestes. Il faut fuir l'arrogance d'imposer sa raison.

Mais les "eco-warriors" vivent leur utopie au quotidien...

Il y a des moments où nos vie sont magnifiques, et d'autres où tout tourne mal. C'est dur de généraliser pour un large groupe de gens...

On doit juste préserver les bons moments...

Oui, on doit les retenir, s'en souvenir pour apprécier les bons moments, car sinon vous rentrez dans cette habitude de tout trouver merdeux, et vous devenez alors vous-même merdeux. C'est paresseux, ce n'est pas vrai.

Tu vis à la campagne ?

Je vis dans une petite ville de campagne, juste au Nord de Londres, près de la côte. ma maison n'est pas aussi pittoresque que les fermes françaises. Les Anglais ont détruit le genre de paysages qu'on trouve en France. Et puis nous, on a des fruits chimiques...

Tu aimes le fromage français ?

J'adore le fromage français. Ce n'est qu'en France qu'on peut manger du fromage qui ait vraiment du goût. Pas du fromage fantôme, qui vous donne l'impression d'ingurgiter un bout de papier comme ici en Angleterre. De la même façon, après avoir goûté aux vins du monde entier, c'est le vin français qui reste le meilleur...

Tu aimes cuisiner ?

J'aime manger. Je suis ridicule à la cuisine. C'est Alfie qui fait la cuisine. C'est la seule façon, et pour elle et pour moi, de manger ce que nous aimons...

Manger, dormir, jouer... Une vie simple, non ? (rires)

Lorsqu'ils dorment et lorsqu'ils mangent, là, vous pouvez vraiment éprouver de l'empathie pour les animaux. C'est ça qui unifie les tous les êtres de la planète ! (rires)

Des projets ?

Pas de plans. Je ne sais pas ce qui peut arriver. Cela dépend des idées qui me viendront. C'est une improvisation totale...

Alors, finalement, après une heure de discussion, tu ne trouves pas qu'il y a pas mal de réminiscences de "Rock Bottom" dans "Shleep" ?

Je dois te l'avouer : je n'écoute jamais mes anciens albums. Mais je vais les réécouter bientôt car ils vont tous être réédités par Ryko. Je te répondrai à ce moment-là.

Propos recueillis par Ariel Kyrou, le 29 août 1997, Paris.

Quelques albums essentiels :

- Robert Wyatt, "Shleep" (97), Hannibal / Ryko / Harmonia Mundi;
- Robert Wyatt, "Dondestan" (91), "Old Rottenham" (89), "Nothing Can't Stop Us" (82) Rough Trade;
- Robert Wyatt, "Rock Bottom", Virgin (74);
- Matching Mole (72), Virgin;
- Soft Machine, "Volumes One and Two" (67-68), Big Beat / MCA.

Previous article Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

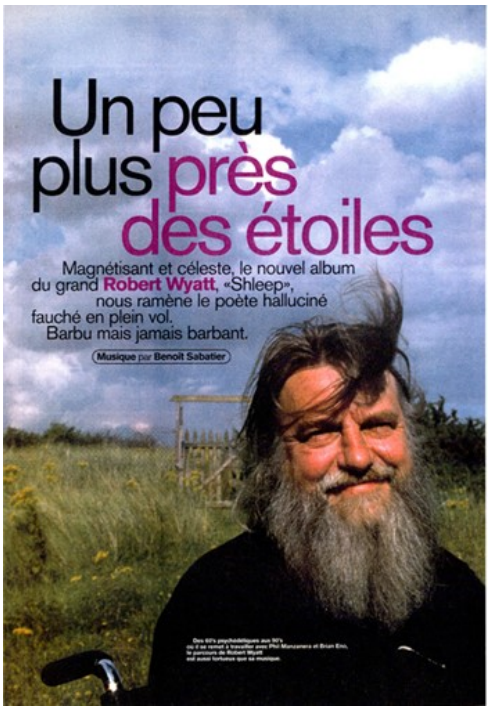
HOME

Un peu plus près des étoiles - Technikart - N° 16 - octobre 1997



Un peu plus près des étoiles

Magnétisant et céleste, le nouvel album du grand Robert Wyatt, "Shleep", nous ramène le poète halluciné fauché en plein vol.
Barbu mais jamais barbant.



La mode n'est pas aux barbus. Daft Punk n'est pas barbu. Les Spice Girls non plus. Robert Wyatt, si. Comme l'était Karl Marx. Comme l'est Mike Kandel, de Tranquility Bass. C'est un signe, tous ces poils : comme pourrait l'expliquer Gérard Miller, ça doit receler un tempérament broussailleux, un hirsute parcours. Tiré par les cheveux ? Pas pour l'ex-batteur de Soft Machine : expert en pataphysique, décoré de l'Ordre de la Grande Gibouille, Wyatt et sa musique s'imposent comme les champions de l'alambique-alambiqué-bique ta mère.

Né à Bristol en 1945, le gars Robert se retrouve mi-sixties à étudier la peinture dans une art school de Canterbury. Ça tombe bien : c'est le lieu et le moment où, côté musical, ça bouillonne sauvagement. Des zigues de Caravan, Gong, Hatfield and the North (avec Dave Stewart) sont les camarades de rue de Soft Machine (« Pas moi qui ai trouvé le nom du groupe, je n'ai jamais lu le livre. Mais on admirait tous beaucoup Burroughs. ») Composé de Wyatt, Kevin Ayers (juste un petit conseil : achetez immédiatement *tous* ses disques solos) et quelques férus de jazz, le groupe débute sous le signe du cut-up psychédélique, du dadaïsme et de la pataphysique. Avant de glisser vers un jazz-rock sérieusement chiant.

Wyatt plie bagage après *Fourth*, non sans avoir auparavant improvisé la grandiose pièce *Moon in June*. « J'étais en apprentissage, juste un batteur, je ne chantais que très occasionnellement. Je me rappelle vaguement nos prestations en 67, au club psychédélique le UFO. On y jouait souvent avec Pink Floyd — j'ai d'ailleurs ensuite bossé sur le *Madcap Laughs* de Syd Barrett. Mais déjà, à l'époque, je n'écoutais pas beaucoup de "rock". Il y avait juste le premier Spirit, Hendrix (avec qui j'ai joué fin 68), Sly & The Family Stone... Mon idéal musical a toujours penché du côté de Gil Evans ou Charlie Haden. J'ai bossé avec Caria Bley, qui est une artiste très proche de Haden. J'admire tellement l'engagement et la musique de Haden que j'ai enregistré deux de ses morceaux : *Song for Che* et *Chairman Mao*. »

Engagement, chansons, marges, jazz, surnaturel : voilà définis les contours d'une destinée qui s'est passée de frontières. En 1971, après un premier album solo enregistré dans « une atmosphère de petit club jazz », Wyatt forme Matching Mole. Rythmique leste et aérienne, mélodies lunaires, voix déchirante : le premier album éponyme du groupe, avec des morceaux comme *O Caroline* et *Signed Curtain*, atteint des cimes que la musique moderne n'avait jamais décelées. Après un second album placé sous l'égide de Mao (*Little Red Record*, à la pochette révolutionnaire), et un nouveau sommet (*God Song*), c'est le drame : en juin 73, suite à une homérique party, Wyatt se défenestre d'un quatrième étage. Il passera le restant de sa vie sur un fauteuil roulant.

De cette tragédie, l'ex-Matching Mole tirera un album solo qui fait toujours date : l'historique *Rock Bottom*. Entouré de Canterburyens fidèles, de Mike Oldfield et du Pink Floyd Nick Mason, Wyatt déroule à la suite de l'olympien *Sea Song* des chansons poignantes, célestes, saturniennes, surnaturelles.



Tous les albums de Wyatt enregistrés depuis sont (presque) aussi essentiels. On peut se repasser en boucle *The Age of Self* (sur *Old Rottenhat*, 1985), *Shipbuilding* (sur *Nothing Can Stop Us*, 1982), ou *Shrinkrap* (sur *Dondestan*, 1991), et ne maudire qu'une chose : le peu d'albums enregistré par le génie barbu — seulement quatre entre *Rock Bottom* et son nouveau, *Shleep*.

Réponses de Wyatt : 1) II n'est pas stakhanoviste par nature. 2) Le business musical lui colle de l'urticaire. 3) II travaille beaucoup pour les autres. La liste de ses collaborations s'avère aussi longue qu'impressionnante, aussi fameuse qu'éclectique : Ben Watt (Everything But The Girl), John Greaves, Ryuichi Sakamoto, jerry Dammers (des Specials), Scritti Politti, Henry Cow, Phil Manzanera (guitariste de Roxy Music), Brian Eno... Ces deux derniers, compagnons de longue date, font d'ailleurs partie du casting de son lumineux nouvel album, Shleep. « L'enregistrement a eu lieu dans le studio de Phil. On gravitait tous dans les mêmes sphères dans les 70's. C'est toujours passionnant de travailler avec Brian. Quand il est là, il y a une atmosphère très spéciale, enthousiaste et fructueuse. On a souvent bossé ensemble : lui pour moi (*Little Red Record*, le *Ruth Is Stranger Than Richard* de 75...), ou moi pour lui (*Taking Tiger Mountain*...). Notre amitié est basée sur

des idées assez générales, notre culture musicale étant finalement assez différente : lui, son approche est technologique, il travaille pour des pop-singers. Moi, je me sens de plus en plus éloigné de la musique anglaise, mes disques de chevet sont au rayon jazz ou musique cubaine. »

Shleep bénéficie également de la présence de jazzmen fameux (Philip Catherine, Evan Parker), et de la guitare de Paul Weller — Wyatt reprenant le *Whole Point of No Return* de ce dernier (« Un morceau datant de son expérience Style Council, la plus risquée, la meilleure. »)

Autant de collaborations qui interdisent à *Shleep* de virer vers les écueils des dernières productions de Wyatt : le repli sur soi, l'apitoiement filandreux. *Heaps of Sheeps* pourrait même, comme sa reprise de *I'm a Believer* en 1974, propulser leur interprète dans les charts, à moins que ce ne soit le tonique *Blues in Bob Minor*... ou les remixes dance qui vont être tirés du disque par Nigel Butler. Car Wyatt n'est pas indifférent aux expériences liées aux « nouveaux sons » — voire sa collaboration avec Ultramarine, et son admiration pour Bjork («Fantastique ! »).

On n'a jamais pu classifier la musique de Wyatt. Même le rayon martien serait trop réducteur. Sa voix non recensée, sa cosmique approche rythmique, son sens alambiqué de la mélodie, son louvoiement entre chansons élégiaques et jazz diffus en feront toujours un marginal céleste. Atemporel, oui. Perpétuellement visionnaire, également. Mais aussi sacrement vital.

«Shleep» (Hannibal/Harmonia Mundi).

Benoît Sabatier

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Robert Wyatt - L'ange et le bougnat - interview d'une légende par Jean-Louis Murat - Télérama - N° 2488 - du 20 au 26 septembre 1997



L'ANGE ET LE BOUGNAT

Entretien : Ils partagent un même goût de la simplicité, de la solitude. Le patriarche anglais, silencieux depuis six ans, sort un nouvel album. Fan de toujours, le chanteur auvergnat l'a rencontré. Dialogue chaleureux.

"
Il me fait penser à un ange cloué au sol. Un ange avec les deux pieds pris dans le béton et qui n'a que sa voix pour s'élever... "

Prélude à une interview pas comme les autres, plutôt une rencontre aux sonnets. Chambre 459 d'un hôtel parisien, à deux pas de l'Opéra. Jean-Louis Murat - pâtre et poète bougnat, auteur d'un des plus beaux albums français de l'année, Dolores - a rendez-vous avec Robert Wyatt, ermite-patriarche britannique, véritable légende du rock et du jazz, qui publie un nouveau disque après six années de silence.

Le premier est fan, le second affable. Tous deux sont émus. Jean-Louis a consenti à quitter sa chère Auvergne pour rencontrer l'artiste qui hante depuis longtemps ses jours et ses nuits. Robert, pour quelques jours à son antre de Louth, dans le nord-est de l'Angleterre, semble tout éberlué qu'un chanteur français connaisse aussi intimement son œuvre. Murat, consciencieux avisé, a soigneusement préparé l'entrevue, réécouté les disques, griffonné fébrilement des notes. Wyatt colosse barbu et chaleureux, a découvert avec émotion les albums de Jean-Louis. Il avouera y avoir déniché des similitudes avec les siens : la simplicité sans facilité, l'émotion sans emphase et, surtout, la mélancolie. Une éthique commune, pourrait-on ajouter : le même goût de la solitude, de l'artisanat rigoureux.

L'affaire remonte à plusieurs mois déjà. Au cours d'une interview à Télérama, Jean-Louis Murat avait évoqué sa passion pour cet artiste qui, disait-il, trônait dans son panthéon personnel aux côtés de Neil Young et de Leonard Cohen. Difficile paroissien pourtant que ce monsieur Wyatt. Amateur de pataphysique, jadis inscrit au parti communiste britannique, il fuit les feux des médias et du show business depuis 1973, période à laquelle une chute accidentelle l'a laissé paraplégique. Depuis, il enregistre avec parcimonie, comme malgré lui, d'étranges disques à la nudité crue, transcendés par des claviers plaintifs et une étrange et envoûtante voix de tête, serpentant entre jazz atmosphérique, ballades cubaines et improvisations schizophréniques.

Lorsqu'il adapte les chansons des autres, Strange Fruit, de Billie Holiday, Biko, de Peter Gabriel, ou le traditionnel sud-américain Caimanera, c'est pour les remodeler à sa façon, s'en emparer humblement, mais farouchement. Avec la ferveur d'un homme pour qui la musique est désormais la seule planche de salut.
Depuis Rock Bottom. son chef-d'œuvre de 1974, invariablement classé dans les disques

les plus marquants de l'histoire du rock avant-gardiste, Robert Wyatt n'a cessé de susciter respect et passion. Au sein de Soft Machine, l'un des premiers groupes à avoir tenté et réussi une fusion entre rock et jazz, puis avec Matching Mole, sa formation suivante, il était l'un des batteurs les plus inventifs de sa génération. Privé de ses jambes, il est devenu une voix, une des plus intrigantes de la musique contemporaine depuis Billie Holiday et Yma Sumac. Hors norme. Résolument à part.

Face à face, donc, l'auteur de Dolores et celui de Ruth is stranger than Richard. En arrière-plan, discrète et attentionnée, Alfie, poète et peintre, épouse et partenaire de Wyatt, complice de presque tous ses enregistrements. Robert offre du vin rouge, Jean-Louis compulse ses notes. L'entrevue, pardon, la rencontre, peut commencer.


Musique

Robert Wyatt et Jean-Louis Murat

Entretien Ils partagent un même goût de la simplicité, de la solitude. Le patriarche anglais, silencieux depuis six ans, sort un nouvel album. Fan de toujours, le chanteur auvergnat l'a rencontré. Dialogue chaleureux.

L'ange et le bougnat

JEAN-LOUIS MURAT : *Vous savez, je n'ai pas l'habitude de faire des interviews. Mais pour moi, vous êtes quelqu'un de très important. C'est vous qui m'avez donné l'envie de devenir chanteur, d'écrire des chansons...*

ROBERT WYATT : Je suis très touché. J'ai lu des interviews de vous et j'y ai retrouvé des émotions que je partage. Par exemple, quand vous parlez des animaux, vous dites qu'il faut les observer longtemps, essayer de se mettre à leur place pour les connaître et les respecter. Justement, il y a une chanson, Alien, dans mon disque, qui tente d'exprimer cela...

J.-L.M. : *J'aimerais savoir comment vous travaillez. Est-ce que vous passez beaucoup de temps sur un disque ?*

R.W. : Je chemine très lentement. Je n'ai pas beaucoup d'idées, mais j'ai une très longue vie... alors je ne suis pas pressé. Avant d'écrire, j'ai besoin de vivre de nouvelles expériences, de nouvelles sensations. Sinon, ce que je crée ressemble invariablement à quelque chose qui existe déjà. Par exemple, j'ai dû faire involontairement une centaine de versions de Embraceable you, le standard de jazz... Après tout, et vous êtes bien placé pour le savoir, il n'y a que douze notes dans la gamme...

J.-L.M. : *Dans vos disques, vous n'utilisez ni ordinateurs ni samplers. Vous êtes rebelle à la technologie ?*

R.W. : Je travaille sur un piano, chez moi. Je n'ai pas de studio à la maison, pas de salle de musique. Je vis à la campagne depuis dix ans pour une raison très romantique : les loyers sont beaucoup moins chers qu'à Londres ! Je possède juste un petit magnétophone à quatre pistes. C'est vrai, je ne connais rien aux machines électroniques, je n'ai pas d'assistant pour m'aider. Alors je travaille directement avec mes doigts et ma bouche, le bois, le métal et le souffle. Pour moi, le summum de la technologie, ce sont les micros! Aujourd'hui, nous pouvons murmurer pendant qu'un batteur cogne sur ses caisses juste derrière. Ça, c'est la plus grande avancée technologique qu'ait connue la musique !

J.-L.M. : *La plupart du temps, ce sont les maisons de disques qui nous obligent à utiliser des gadgets électroniques, comme si elles avaient peur que nous ne soyons pas à la mode... Mais il y a un son de clavier bien particulier qu'on retrouve souvent dans vos anciens enregistrements. Il fait partie de votre griffe sonore, avec son espèce de vibrato qui semble résonner à l'unisson de votre voix...*

R.W. : C'est un vieux clavier électrique de marque italienne, Riviera, je crois. Mais aujourd'hui il est cassé et je n'ai trouvé personne pour le réparer. C'est vrai, je l'ai utilisé énormément, il me servait de guide-chant.

J.-L.M. : *J'aimerais parler de votre voix, elle m'intrigue. Pour moi, c'est la voix d'un ange. Tout son mystère et son charme infini, c'est que vous chantez comme on le faisait sans doute avant même que le chant existe. Vous avez un chant extrêmement naturel, qui semble remonter à la nuit des temps. Peut-être même qu'il vous échappe... Etes-vous un autre quand vous chantez ?*

R.W. : Dans ces moments-là, j'oublie parfois qui je suis, ce que je suis en train de faire. Je chante à l'instinct. Ma voix a quelque chose d'organique, c'est vrai, mais je n'en suis pas responsable. A mes débuts, j'essayais de reproduire le style des artistes que j'admirais ; sans doute voulais-je désespérément faire partie du monde impressionnant des vrais chanteurs. Ça n'était pas convaincant. Comme si j'avais tenté de me dénicher les habits les plus seyants et que je m'étais aperçu, entre deux essayages de costumes, que je n'étais authentique que nu. Ma technique, c'est de l'anti-technique. Cela dit, j'ai des problèmes de tonalités. J'ai besoin de m'entendre distinctement pour être juste. Je ne pourrais pas chanter comme Frank Sinatra, avec un énorme orchestre derrière moi. C'est pour cette raison aussi que je ne donne pas de concerts.



> Zoom

J.-L.M. : *J'ai l'impression que vous utilisez surtout votre voix comme un instrument de musique. Je joue un peu du saxophone, et je rêverais de pouvoir chanter comme un solo de Coleman Hawkins ou de Stan Getz.*

R.W. : Pour moi, la voix doit suivre la musique, comme les feuilles tombent de l'arbre. Trop de chanteurs utilisent fort bien leur voix, mais en oublient de dire quelque chose. Il y a des tas de belles chansons qui semblent n'être, pour leurs interprètes, qu'un prétexte à ouvrir la bouche...

J.-L.M. : *Vous avez fait partie d'un des plus célèbres groupes de rock dit " progressif ", Soft Machine. Quelle a été votre éducation musicale ?*

R.W. : J'étais batteur, donc très intéressé par le jazz, qui me semblait plus riche, rythmiquement, que le rock. J'adore Charlie Mingus, mais aussi des compositeurs classiques comme Ravel ou Prokofiev. Et de grands chanteurs aussi, comme Roy Orbison ou Brian Wilson - bien que je déteste la rythmique des Beach Boys. En fait, je n'ai écouté le rock ou la pop qu'à travers des juke-boxes, ou dans des festivals où nous jouions. Avec Soft Machine, je suis entré dans une phase de ma vie qui m'échappait. J'étais ivre mort du matin au soir. J'avais l'impression de nager à contre-courant. D'ailleurs, j'ai tout oublié de cette période. C'est comme un grand trou noir ...

J.-L.M. : *Vous n'aviez pas enregistré depuis six ans. Qu'est-ce qui vous a poussé à vous remettre au travail ?*

R.W. : En 1993, j'ai eu un autre grave accident, une sorte d'attaque nerveuse, et j'ai dû être hospitalisé. J'avais perdu la coordination de mes mouvements, l'évaluation des distances, la mémoire des noms. J'ai pensé que j'étais un vieil homme fini, prisonnier d'un corps ridicule et dérisoire. La seule chose que je sais faire, c'est la musique. Alors je me suis forcé à m'y remettre. J'avais quelques mélodies dans la tête, mais des difficultés avec les mots. J'ai choisi des poèmes d'Alfie, ma femme, et essayé de les interpréter en m'accompagnant au piano. Peu à peu sont nées quelques chansons : ainsi Alien, née de l'observation des oiseaux migrateurs devant notre maison. Certains d'entre eux volent parfois pendant trois ans sans jamais se poser. Ce sont des étrangers permanents. Alfie elle-même est une réfugiée d'Europe de l'Est, une "alien" aussi…

J.-L.M. : *Tous les deux, vous formez une vraie équipe. J'ai même l'impression que vous écrivez de la même façon, comme si vous poursuiviez un dialogue permanent. Et que vous avez pour source d'inspiration commune le sommeil, les rêves. Robert évoque les problèmes que rencontre Alfie pour s'endormir; Alfie parle des difficultés qu'éprouve Robert à affronter le réveil. Cette osmose extraordinaire est une des clés du mystère de votre talent.*

R.W. : Mon disque Rock Bottom est sorti exactement le jour où nous nous sommes mariés. Nous vivons ensemble vingt-quatre heures sur vingt-quatre depuis vingt-cinq ans. Quand l'un commence une phrase, l'autre peut l'achever aisément. Parfois même, nous ne savons plus lequel de nous deux a commencé à la formuler. J'ai du mal à imaginer que j'aurais pu entreprendre quoi que ce soit, ou même rester vivant, sans Alfie. Elle est ma raison d'être. Donc d'écrire.

J.-L.M. : *Lorsque j'éprouve des difficultés à écrire une chanson, il me suffit d'y penser comme un cadeau à la personne que j'aime. Et ça marche...*

R.W. : Vous avez raison. Ce disque, par exemple est le fruit d'une totale collaboration entre ma femme et moi : elle a écrit des poèmes, dessiné la pochette, choisi la typographie, l'ordre des morceaux. Pour moi, rien n'est plus important que ce duo, ce groupe que nous formons. Je suis peut-être vieux jeu, mais je ressens chaque jour le besoin de justifier la raison pour laquelle je l'ai épousée. Elle n'a qu'une vie et elle me l'a consacrée. Si je gâchais mon existence, je gâcherais la sienne aussi. Et ça, c'est une idée que même la musique ne pourrait me faire supporter ...

Propos recueillis par Philippe Barbot
Photos - Pascal Dolemieux / Metis

Previous article

Next article

Back to the list

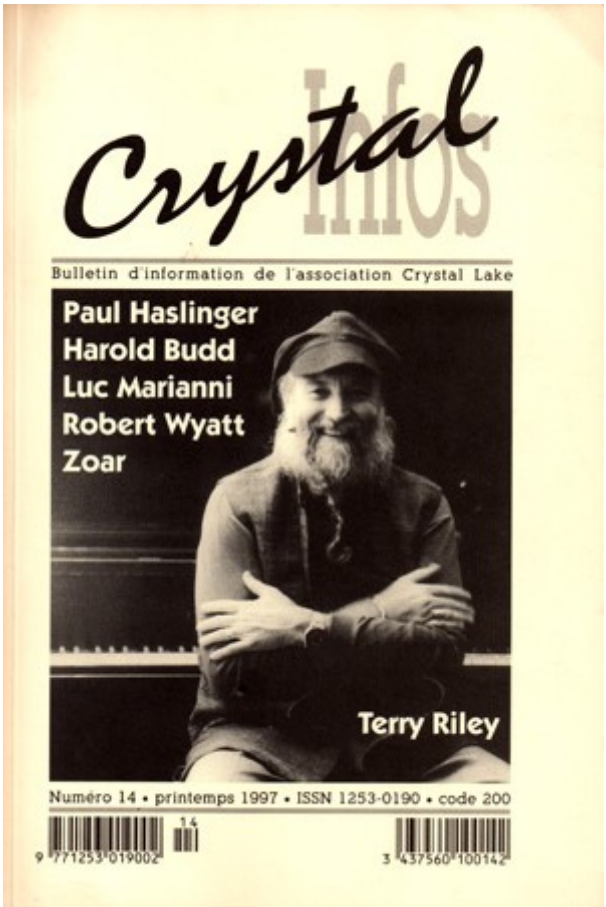
ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

L'essentiel Robert Wyatt - Crystal Infos - N° 14 - Printemps 1997

Robert Wyatt



L'essentiel Robert Wyatt

Robert Wyatt est une légende vivante ou pour le moins un personnage incontournable dans l'évolution des musiques progressives et nouvelles depuis la fin des années soixante. En marge de sa carrière personnelle, il a ainsi collaboré avec des gens aussi différents que Jimi Hendrix et François Bayle, Eric Burdon et Brian Eno, Syd Barett et Ryuichi Sakamoto et est adulé par les nouveaux groupes anglais... Sans prétendre dresser une biographie et une discographie exhaustives, il est bon de rappeler les étapes essentielles de sa carrière qui coïncident bien souvent avec les grandes dates de la musique populaire contemporaine.

Né en 1945, Robert Wyatt apprend le violon et la trompette à l'école, puis le piano et opte pour la batterie. Sa mère s'intéresse à Monteverdi et son père à Prokofiev, Britten, Fats Waller, Duke Ellington, Cage ou Satie... À dix ans, il flashe sur *Ascenseur pour l'Échafaud* et surtout pour la musique de Miles Davis.

En 1962, il rentre à l'école des Beaux Arts de Canterbury, se met à la peinture et écoute beaucoup de disques de jazz et de rock& roll. Il rencontre Daevid Allen et Hugh Hopper avec lesquels il bricole des bandes magnétiques. Ils fondent Wilde Flowers où passeront également plusieurs musiciens de Caravan. Kevin Ayers les rejoint un peu plus tard ainsi que Mike Ratledge.

En 1967, le groupe nommé Soft Machine tourne dans les mêmes circuits que Pink Floyd, notamment dans le club légendaire de l'UFO. Ils enregistrent un single *Love Makes Sweet Music* avec Kim Fowley et Jimi Hendrix aux sessions. Andy Summers les rejoint pendant une période...

À l'inverse de Pink Floyd qui opte pour le planant, Soft Machine veut mélanger toutes les influences de l'époque pour faire sa musique. Du contemporain via Schoenberg au surréalisme et au dadaïsme, du jazz à la musique répétitive, de la pop aux expérimentations sur les nouvelles technologies en passant par le psychédélisme anglais. Cette musique qualifiée d'intellectuelle dans l'univers blues rock de l'époque est en fait celle d'où va naître le rock progressif. Mais elle n'entre pas encore dans un format existant car la pop n'offre pas la musicalité du jazz que souhaitent les musiciens et le jazz est trop aride pour les mélodies de Wyatt et Ayers. Elle est aussi plus aventureuse que celle qui sera son héritière.

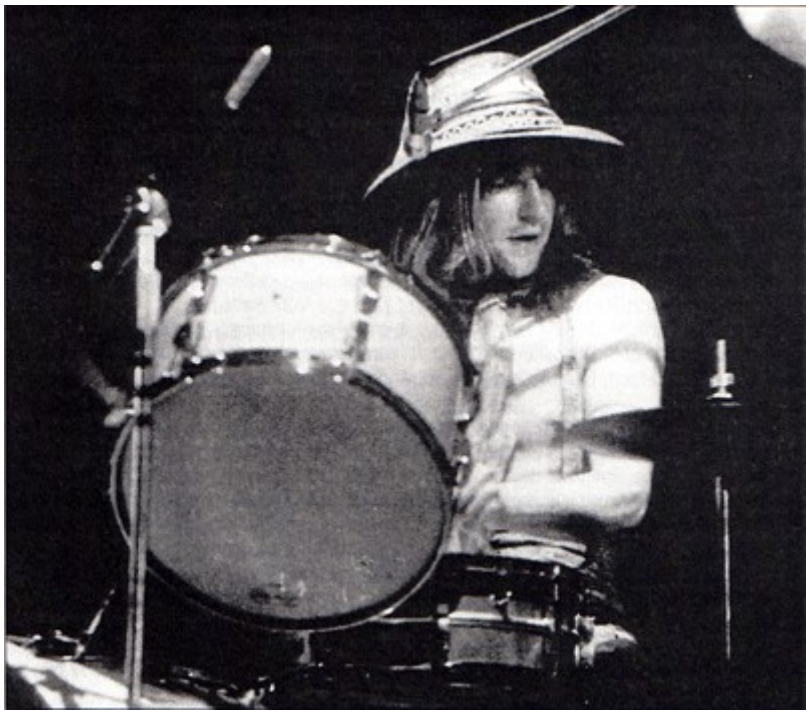
En 1968, Soft Machine est composé de Robert Wyatt (percussions, chant), Mike Ratledge (claviers), Kevin Ayers (guitare et chant). Leur premier slogan publicitaire est "Nourririez-vous votre fille à la machine molle ? ".

Soft Machine

Soft Machine 1 (1968)
Soft Machine 2 (1969)

Dès le premier disque, le groupe joue du rock dans un esprit free jazz, mélangeant les pop songs de Ayers avec les délires de percussions de Wyatt et d'orgue trafiqué de Mike Ratledge, la référence sonore de nombreux groupes qui viendront ensuite dans le courant progressif dit de "l'école de Canterbury". L'aventure du jazz et de la poésie se coule dans les couleurs et les timbres du rock. Robert Wyatt utilise sa voix comme un instrument à vent, une voix lunaire et fragile, profondément blanche qui peut être très énergique ["Save Yourself") ou habiller des slows langoureux ("A Certain Kind").

Le second disque, plus homogène, développe cette nouveauté sur deux longues suites, sans s'embourber à aucun moment, enchaînant sans répit les instrumentaux d'orgue et de piano, l'ensemble étant soutenu avec efficacité par des percussions inventives et une basse ronflante (Hugh Hopper, qui remplace Kevin Ayers). Changements de rythmes, récitations "pataphysiques" ou dada, arrangements non conventionnels et folie contrôlée... Forte influence de Robert Wyatt qui chante l'alphabet pour... un grand voyage bourré d'idées et d'énergie qui est l'œuvre de Wyatt, un musicien bouillonnant, à l'inverse de Ratledge et Hopper qui sont plus cérébraux. Sa folie inventive lui vaudra à l'époque, de la part du collège de pataphysique, d'être admis à l'ordre de la Grande Gidouille.



Third (1970)
The Peel Sessions(1990)

Pour *Third*, la musique se discipline en quatre longues plages qui s'ouvrent sur l'improvisation live la plus contemporaine qu'ait connu l'orgue Hammond. Le public rock découvre Terry Riley grâce aux boucles d'orgue de Ratledge qui débouchent sur un rock jazz chaleureux et non démonstratif. Le saxophone de Elton Dean n'est pas encore free et la basse de Hugh Hopper réchauffe les séquences de piano. Mais le chef d'œuvre incontestable, un sommet de poésie planante, c'est "Moon in June", la plage de Robert Wyatt. La première partie de ce titre a été enregistrée en novembre 1968, avant la sortie du deuxième album, par Robert Wyatt seul qui y joue des claviers, des percussions et qui chante. La seconde a été enregistrée avec le trio au printemps 1969 mais c'est Robert Wyatt qui y manipule seul les bandes passées à l'envers qui sont sur le final.

Épopée vocale sur soli d'orgue et caresses de guitare basse ronflante qui revient d'un autre monde... L'orgue crée un message de dentelle morse, d'ondes courtes pour jouer avec la voix de Wyatt sans l'accompagner mais en la poussant toujours plus loin. Piano "à la Satie", mélodie fragile et lunaire... Les atmosphères éthérées puis un riff rock et un solo jazzy d'orgue traité avec une distorsion. L'ensemble s'éteint, sur des bandes à l'envers, des sons accélérés et des effets de voix.

Vingt-cinq ans plus tard, ce titre est encore plus fort et rend assez inutile une bonne partie de la discothèque accumulée depuis.

On retrouve une version différente de "Moon in June" sur le live *Peel Sessions* (enregistré en 1970). Les paroles y sont improvisées pour la circonstance autour de l'épopée des musiciens de la famille Soft et de Pink Floyd et les musiciens sont là pour apporter leurs variations dans la version originale. Les parties d'orgue et de piano de Ratledge sont ainsi différentes de celles de l'original jouées par Wyatt lui-même.

Les deux premiers Soft et "Moon in June" sont la conception de Wyatt.

Matching Mole

Robert Wyatt quitte Soft Machine après le quatrième album où il ne chante déjà plus. On le repère avec Syd Barett, Brian Eno, Phil Manzanera, Keith Tippett et son super groupe Centipede, Carla Bley, Nick Mason... Il fonde Matching Mole (nom choisi pour sa phonétique française proche de la "machine molle") avec David Sinclair (Caravan) au piano et à l'orgue et Dave Mac Rae au piano électrique, Phil Miller à la guitare et Bill Mc Cormick à la basse.

Matching Mole (1972)
Matching Mole's Little Red Record (1972)

Les deux albums du groupe sont le prolongement de "Moon in June".

De nouveau, sur *Matching Mole*, les atmosphères lunaires où basse et voix se perdent dans l'écho, où les love songs au mellotron ("O Caroline") et les ballades côtoient des instrumentaux aux soli d'orgue ciselés par Sinclair dans des fuites de piano électrique de Dave Mac Rae ("Part of the Dance", "Instant Kitten") et la guitare frippienne de Phil Miller... Wyatt chante merveilleusement avec ses textes bizarres notamment sur "Signed Curtain" dont les paroles commentent la structure du morceau : "C'est le premier couplet, c'est le refrain, voici le changement de clé ou peut-être le pont... ". Il achève lui-même l'album par de longues plages au mellotron contemporain qui préfigurent déjà Jasun Martz.

Little Red Record, produit par Robert Fripp et avec Brian Eno invité au synthétiseur VCS 3 est plus instrumental. Dave Mac Rae tient tous les claviers et il est très inventif au piano électrique, le plus souvent traité, trituré, pour s'identifier à la guitare de Phil Miller qui joue merveilleusement. Expérimental et rock, alliant Terry Riley au jazz rock naissant, cet album est très homogène et mélodieux. Le groupe, manipulateur de sons et d'effets, de rythmes et d'influences ouvertes, est en pleine force créatrice mais Robert Wyatt sera contraint de l'arrêter pour des raisons financières.

Robert Wyatt

The End of An Ear (1970)

Avant de quitter Soft Machine qui devenait trop sérieux alors que Robert voulait continuer à explorer l'absurde à sa manière ("J'ai toujours pensé que l'absurde c'est très très sérieux"), Robert Wyatt qui avait été initié à la musique de John Cage dès son enfance, a voulu développer ses concepts personnels, sa musique dada et son sens de la poésie contemporaine en utilisant de multiples instruments de percussions et en poussant la construction vocale par le re-recording. David Sinclair est à l'orgue et Mark Elridge au piano pour seconder Robert Wyatt qui joue déjà de ces deux instruments. Ces claviers se fondent dans des rythmes hypnotiques empruntés aux indiens d'Amérique ("To Caravan and Brother Jim"), au jazz, joués sur des percussions diverses et des boites en plastique, mêlés à des voix accélérées, des bandes à l'envers, au piano préparé, aux effets électroniques et traitements divers. Folie mesurée et belles mélodies, sans agression sonore mais en perpétuelle inventivité, imagination débordante, compositions sophistiquées et surtout humour. "Las Vegas Tango" de Gil Evans est repris en deux versions différentes et la distribution des sons, des détails, de l'espace sonore mouvant est surprenante.

Probablement le premier disque issu du rock et de la pop music qui flirte d'aussi près avec les collages free des contemporains mais qui peut aussi être qualifié de jazz. Une atmosphère que l'on retrouvera en partie mais dans une approche plus intimiste sur *The Animals Film* (1982), le soundtrack d'un film sur les atrocités subies par les animaux.

En 1973, Robert Wyatt est victime d'un très grave accident qui le laisse paralysé à vie sur un fauteuil roulant. Il passe un an à l'hôpital où il réfléchit aux titres en gestation de l'album qui devait être le troisième Matching Mole et qui devenait maintenant un album solo. Il lit et redécouvre des musiques plus simples que celles qu'il considérait comme intéressantes auparavant.

"Souvent, les gens qui ont quelque chose à dire ne se donnent pas la peine supplémentaire d'inventer un nouveau langage pour les exprimer. Les langages établis leur conviennent. Souvent, les créateurs vraiment Imaginatifs n'éprouvent pas le besoin de restructurer le langage musical".

Il développe son approche des claviers et des percussions les plus abordables dont il tirera la meilleure expressivité, et à sa sortie, encouragé par le fait que de nombreux amis musiciens l'attendaient et avaient organisé un concert à son profit, il enregistre *Rock Bottom*.

Rock Bottom (1974)

Chef-d'œuvre à inclure dans une anthologie de la musique moderne.

Ce disque qui obtiendra le prix de l'Académie Charles Gros est envoûtant du début à la fin. Construit à partir de chansons dans lesquelles la voix n'est qu'un instrument pour Wyatt qui joue également des claviers, du mellotron, l'album est étrangement beau. Le son épuré (Nick Mason de Pink Floyd est le producteur), permet d'appréhender toute la tristesse embrumée qui reflète l'univers de ce batteur paralysé des jambes, pour lequel le rythme était et reste premier. Mais il chante merveilleusement, épousant la basse de Richard Sinclair ou de Hugh Hopper, la guitare de Mike Oldfield ou son propre piano ou les mélopées de l'orgue et du mellotron...
Lyrisme et sensibilité sur "Sea Song" au piano si créatif derrière l'orgue sinueux et qui débouche sur d'étranges chœurs au-dessus desquels Robert vocalise comme un instrument à vent...
Tout comme sur "Last Straw" et son solo vocalisé sur claviers et basse, alors que "Alifib" plonge dans l'intimité des timbres de basse solo sur fond d'orgue parcourus par une voix morne d'aspect mais terriblement sensuelle, amoureuse et expressive qui se dévoile en soupirs trop humains et se faufile ensuite avec "Alife", dans un hymne kaléidoscope parcouru de sons inventifs, de manipulations de bandes, d'invocations surréalistes, de cuivres expansifs et de piano free...

Fred Frith, Laurie Allan, Ivor Cutler participent également au disque ainsi que le trompettiste Mongezi Feza. Des images subtiles, une poésie veloutée, une musique mélodique, sensible, émotive, sensitive et subtile qui se déroule à partir de claviers marécageux aux mélodies bizarres mais jamais dissonantes et à laquelle on adhère dès la première écoute. Un disque qui ne vieillit pas et pour lequel tous les commentaires ne peuvent qu'être limitatifs. *Rock Bottom* est au-delà des descriptions et des références.

"Peut-être avais-je besoin de la discipline que j'ai acquise en devenant paraplégique... Rétrospectivement, c'était le bon moment pour que ça arrive... Il était temps de changer ma méthode, ça a été le cas avec cet accident".



Ruth Is Stranger Than Richard (1975)

La mélancolie s'atténue et ce nouveau disque, poussé par un souffle d'énergie nouvelle, est plus free. De nombreux musiciens sont invités (Brian Eno, Laurie Allan, Bill Mc Cormick, Gary Windo, Mongezi Feza, Fred Frith...) et Robert leur laisse plus d'initiatives, du boogie revisité de "Soup Song" à "Team Spirit" qui part dans tous les sens ou "Song for Che" de Charlie Haden. Sur "Solar Flares" et "Muddy Mouth", Robert fait d'étonnantes parties vocales en utilisant sa voix comme un instrument et pour son seul timbre, sans paroles.

Robert remonte sur scène notamment avec Mike Oldfield mais il découvre le trac en tant que chanteur car il n'est plus protégé par sa batterie et renonce assez rapidement.

Pendant les années quatre-vingt, Robert Wyatt ressent un grand besoin de culture. Il se retire et vit notamment en Espagne. Il lit beaucoup et, sensibilisé par les relations Nord-Sud et les formes modernes de néocolonialisme économique, il milite au parti communiste anglais. Il en partira cependant après avoir constaté que militants et dirigeants ne poursuivent pas les mêmes buts.

Cela ne l'empêche pas de sortir de nombreux singles en reprenant des classiques ou des chansons qu'il aime particulièrement et qu'il relit de manière très personnelle.
Les versions Wyatt de chansons connues sont toujours de véritables recréations. Il se débarrasse des arrangements d'origine et se plonge, à partir de sa"manière personnelle de percevoir la chanson qu'il aime dans une approche qui ne lui est dictée que par sa sensibilité. La mélodie est alors dépouillée de tous les artifices, simplifiée et réarrangée selon le "son Wyatt". Sa voix si particulière contribue énormément à la facture colorée de ces reprises comme le son incroyable de l'orgue qu'il parvient à sortir de ses traitements et effets personnels. C'est ainsi que "At Last I'm Free", un tube disco de Chic, devient une ballade sensuelle et romantique et que le "Biko" de Peter Gabriel devient une pièce détestée ou adulée selon la sensibilité des auditeurs. Et beaucoup découvriront Billie Holiday grâce à sa version de "Strange Fruit".

Nothing Can Stop Us (1982)
Old Rotten Hat (1985)
Mid Eighties (compilation, 1993)

Cette série de singles sera regroupée dans un album *Nothing Can Stop Us* où se côtoient des ballades comme "Shipbuilding" écrit par Elvis Costello, "At Last I'm Free" de Chic, des chansons reprises du jazz comme "Memories of You", "Round Midnight", "Strange Fruit" qui sont toutes extrêmement denses et fluides en même temps et des inspirations gospel ("Stalin Wasn't Stallin"), latino-américaines ("Caimanera", version de "Guantanamera"), indiennes ("Grass"). L'ensemble s'éloigne un peu du son Robert Wyatt qui ne se retrouve réellement que sur les ballades.

Ce son est au contraire intact et très homogène sur *Old Rotten Hat* où les nappes de claviers sont très belles sur "Alliance", sur les très lyriques "United States of Amnesia" et "The Age Of Self ou dans le calme de "Vandalusia" ou "Mass Médium". Un très beau disque tout à fait dans le son Wyatt et avec de très belles mélodies.

Mid Eighties est une compilation des œuvres des années quatre-vingt où l'on retrouve les versions de "Biko", "Round Midnight", des extraits de musiques de films et l'intégralité de *Old Rotten Hat*. Une merveille dans la lignée de *Rock Bottom* et préfigurant *Dondestan* où l'orgue, le piano et les synthés analogiques sont au service de la voix pour des mélodies extraordinaires.



Dondestan (1991)

Chef d'œuvre.

Ce disque dédié aux apatrides et entièrement construit autour des poèmes écrits par son épouse Alfreda Benge ("Alifie" de *Rock Bottom*) évolue dans la solitude des claviers cotonneux (sonorités identiques à celles de *Rock Bottom* du fait que Robert a fait réparer le petit orgue Riviera qui était tombé en panne), du piano et de petites percussions inventives. Une musique intime et poétique à l'image de *Rock Bottom* mais sans la tristesse qui était sous-jacente dans ce dernier. Rythmes incantatoires ou boucles à

l'envers, ballades, humour, nuages sonores en compagnie de son ami Hugh Hopper, mélodies fondantes aux arrangements qui déstabilisent par des harmonies inédites ou un jeu de piano sans code, tantôt romantique, tantôt free ou répétitif, toujours au service de l'émotion ou de la sensibilité.

Références à *The End of An Ear*, au jazz, à *Little Red Record* ou *Rock Bottom*, à Satie ou Terry Riley, voix étranges et psalmodies suaves, mixages subtils de simplicité, dadaïsme assagi au service de la beauté et de l'authenticité. Car c'est une des caractéristiques de Wyatt de se réapproprier son passé pour en faire du neuf. Et toujours la voix merveilleuse de Robert, comme à l'époque de "Moon in June" et sa joie de chanter comme dans un rêve, de greffer des vocalises dans l'espace ouaté de la musique, dans des paysages impressionnistes qui se révèlent des mirages à redécouvrir sans cesse.

Bilan de toute sa carrière, sans débauche technologique, sans démonstrations et où chaque note est à sa place sans pourtant respecter les codes préétablis. Un disque de sagesse, de plénitude et de douceur, d'une unité remarquable, comme une longue suite, débarrassé du désespoir des années antérieures.

Robert Wyatt est peintre, percussionniste, chanteur, compositeur, mais il dit ne composer que peu... "À la base, j'écoute les disques des autres et à l'occasion, je concocte les miens... Il y a beaucoup de métiers que j'aurais aimé exercer... Par exemple, j'aurais aimé m'asseoir et écouter des disques toute la journée, mais on ne m'a jamais offert un tel boulot... ". "Pour moi, un disque c'est aussi de la compagnie. Quand tu fais un disque, ou que tu en écoutes un, tu invites des gens dans ta propre chambre". "J'ai toujours été un visiteur de la musique, je n'ai jamais vécu dedans".

Bien avant son accident, il a créé la musique qui ne nécessitait pas le batteur qu'il était ("Moon in June", Matching Mole) et c'est dans les claviers et le chant qu'il s'est vraiment révélé. Une musique éclatée par toutes les influences d'une époque qui est devenue ensuite une extraordinaire musique de repli sur l'enfance, d'intimité et de non conventionnalité. Il utilise sa voix sinueuse et virtuose, torturée et sereine, au timbre à la fois céleste et écorché comme un instrument à vent, un harmonica, une flûte ou un saxophone, brassant les schémas du jazz et les influences des musiques indiennes pour décrire des arabesques au-dessus du vide. Au-dessus du vide d'une musique qui est pourtant extrêmement riche par ses sonorités et ses harmonies innovatrices... Cette voix est sans références et on ne peut échapper à son recueillement et à sa charge émotionnelle hors du commun. Des filiations peuvent être évoquées avec Billie Holiday ou Sarah Vaughan mais aussi des rapprochements avec Nusrat Fateh Ali Khan et avec les phrasés de Jon Hassell mais toutes ces approches sont loin de la réalité et il faut découvrir ou redécouvrir "Solar Flares", "Muddy Mouth" (Ruth is Stranger...), "Born Again Crétin" (*Nothing Can Stop Us*), "Last Straw" *(Rock Bottom*) pour entrer dans cette authenticité rare d'instrumentiste vocaliste et de claviériste des brumes de la pensée humaine.

Claude CHEMIN
février 1997

Pour en savoir plus sur Robert Wyatt, voir le livre Wrong Movements — A Robert Wyatt History de Michael King (SAF Publishing Ltd).

Discographie complémentaire

(mais non exhaustive)

Daevid Allen. *Bananamoon*
Kevin Ayers. *The Joy of a Toy* — *Shooting at the Moon* — *Bananamour*
Centipede. *Septober Energy*
Lol Coxhill. *Ear of the Beholder* — *The Story So Far*
Kevin Coyne. *Sanity Stomp*
Brian Eno. *Taking Tiger Mountain by Strategy* — *Another Green World* — *Before and After Science* (Robert Wyatt utilise le pseudonyme de Shirley Williams) — *Music for Airports* (le célèbre piano qui a défini le concept de l'ambient, c'est lui)
Hatfield and the North. *Hatfield and the North* (le très beau "Calyx")
Jimi Hendrix. *Jimi Hendrix 50th Birthday*
Henry Cow. *Concerts*
Michael Mantler. *The Hapless Child and Other Inscrutable Stories* (avec Terje Rypdal notamment) — *Silence* — *Many Have No Speech*
Phil Manzanera. *Diamond Head*
Nick Mason. *Nick Mason's Fictious Sports*
Ryuichi Sakamoto. *Beauty*
Scritti Politti. *Songs to Remember*
Jan Steele/John Cage. *Voices and Instruments*
Ultramarine. *Every Man and Woman Is a Star*
Ben Watt. *North Marine Drive*
Wilde Flowers. *The Wilde Flowers*



Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Robert Wyatt a plus d'un disque dans sa barbe - Mofo - N° 60 - février-mars 1997

ROBERT WYATT A PLUS D'UN DISQUE DANS SA BARBE



Dès 1966 avec Soft Machine, puis en solo depuis près de trente ans, sa voix haute et douce, sa frappe de batterie jazzy et ses multiples collaborations ont fait de Robert Wyatt un musicien unique sur la scène rock. A l'heure où l'album Shleep balaye les inquiétudes liées à six ans de quasi silence, un large rappel factuel s'imposait.



«Love makes sweet music», 45t, Soft Machine, 1967. «The Soft Machine», 33t, Soft Machine, 1969. «Little red record», 33t, Matching Mole, 1972.

1966-1970, ANNEES SOFT

Au milieu des années 60, Robert Wyatt joue d'abord avec les Wild Flowers. Dès 1966, la plupart des membres de ce groupe de Canterbury se retrouve au sein de Soft Machine. Outre Wyatt, on trouve là Kevin Ayers, Mike Ratledge et Daevid Allen. Ce line-up enregistre quelques démos qui ne voient le jour qu'en 1972. Rapidement, Allen s'en va former Gong et est remplacé, après le premier véritable album, par Hugh Hopper, ancien lui aussi des Wild Flowers.

Entre ***The Soft Machine*** et ***Volume 2*** qui sortent tous deux en 1969, le groupe joue aux Etats-Unis en première partie de Jimi Hendrix. De retour en Grande-Bretagne, Ayers jette le gant à son tour. Avec une poignée d'invités, Soft Machine enregistre alors ***Third*** qui sort en 1970. Wyatt, qui assure depuis le début l'essentiel du chant, y propose notamment *Moon in june*, un titre de 20 minutes partiellement improvisé qui le fait entrer dans la légende. En 1971, Wyatt s'en va lui aussi après l'album *4*, strictement instrumental.

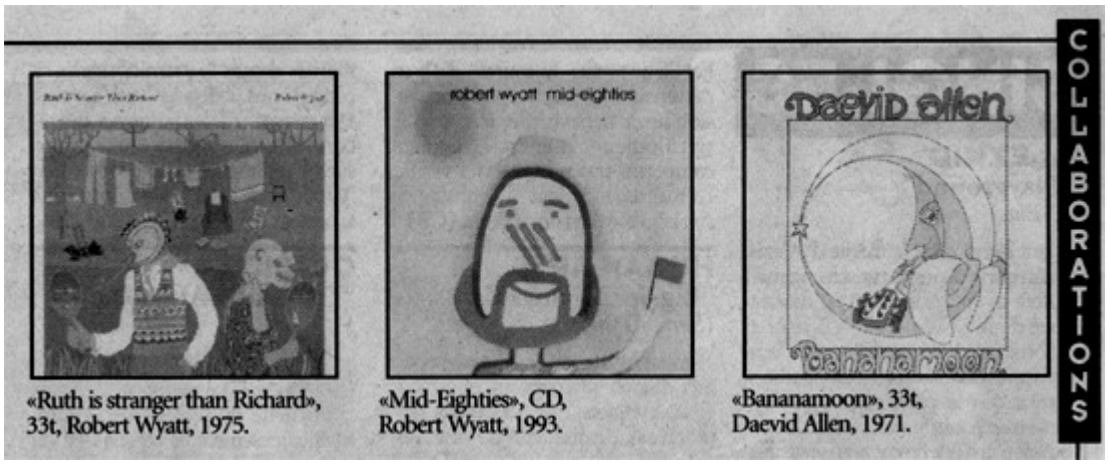
En quelques années, Soft Machine, qui tire son nom d'une nouvelle de William Burroughs a réussi à ébranler au moins deux camps: les jazzmen, longtemps rebutés par son «*apparence frivole et chevelue*» (dixit Rock & Folk dans les années 70) et les amateurs de pop, incapables de retrouver leurs schémas dans ces chansons déclinées avec une sensibilité d'avant-garde plus ou moins revendiquée et dont les titres résument bien le côté dadaïste. Vraies chansons en tout cas.

1971-1975, ANNEES MOLLES

Après 1970, Soft Machine survit encore une dizaine d'années sous la houlette de Mike Ratledge, en s'enfonçant dans un jazz-rock ennuyeux, aujourd'hui oublié. Mais avant même d'avoir quitté le groupe, Robert Wyatt, «out of work pop singer» comme il le précise sur la pochette, enregistre ***The end of an ear***, un premier album solo plutôt jazzy et expérimental. On le voit aussi jouer avec The Whole World, le nouveau groupe de Kevin Ayers, ainsi qu'avec l'ex-Pink Floyd Syd Barrett pour l'album *The madcap laughs*.

Wyatt forme ensuite Matching Mole, anglicisation phonétique du français «Machine Molle»... En 1972, ce groupe sort les albums ***Matching Mole*** et surtout ***Little red record*** que produit Robert Fripp de King Crimson et auquel participe aussi Brian Eno, membre à l'époque de Roxy Music.

Juin 1973: rond comme une pie, Wyatt se défenestre d'un quatrième étage et se retrouve cloué en chaise roulante pour le restant de ses jours. A l'automne, Pink Floyd et Soft Machine donnent un concert londonien à son profit, tandis que Wyatt chante un titre sur le premier album de Hatfield And The North, groupe progressif qui rassemble notamment d'anciens Egg, Gong, Caravan et Matching Mole.



«Ruth is stranger than Richard», 33t, Robert Wyatt, 1975. «Mid-Eighties», CD, Robert Wyatt, 1993. «Bananamoon», 33t, Daevid Allen, 1971.

C'est l'année d'après qu'est enregistré ***Rock bottom***, qui reste considéré à ce jour comme la meilleure carte de visite de Wyatt. Produit par Nick Mason (batteur de Pink Floyd), cet album à la fois planant et bizarrement remuant a l'effet d'une secousse sismique sur le rock progressif britannique dont la presse stigmatise le manque de folie et d'imagination.

En 1974 aussi, Wyatt joue des percussions sur l'album live *June 1, 1974* qui, autour de Kevin Ayers, rassemble John Cale, Nico, Eno et Mike Oldfield pour les plus connus. En solo, il reprend *Yesterday man* et *I'm a believer* des Monkees, sorte d'ancêtres sixties des boys bands. Le succès de ces 45t lui valent de jouer à l'émission *Top Of The Pops*, en chaise roulante.

En 1975, Wyatt enregistre ***Ruth is stranger than Richard***, assez proche des climats de *Rock bottom*. On y trouve une reprise du jazzman Charlie Haden (*Song for Che*) et une composition du trompettiste sud-africain Mongezi Feza, décédé en 1996. La même année, Wyatt tourne aussi avec le collectif underground Henry Cow et apparait sur l'album *Diamond head* de Phil Manzanera, guitariste de Roxy Music.

1976-1982, ANNEES PUNK

Pendant les dix années qui suivent, incapable qu'il se dit de composer suffisamment pour s'assurer une carrière par le disque, Wyatt n'enregistre presque aucun album sous son nom. En revanche, il multiplie les collaborations les plus diverses.

Avec le jazzman Michael Mantler d'abord pour les albums *Silence* et *The hapless child*, puis avec une série de nouveaux venus qui suivent de près la déferlante punk Scritti Politti, Vivien Goldman, les Raincoats (sur l'album *Odyshape*), Epic Soundtracks (des Swell Maps) ou Ben Watt (futur Everything But The Girl).

En 1980, on le voit aussi avec Kevin Coyne pour l'album *Sanity stomp* auquel les punks des Ruts participent également On le trouve aussi sur la compile *Miniatures*, aux côtés de Half Japanese, des Residents, Gavin Bryars, Joseph Racaille, etc. En 1981, Wyatt chante sur l'album solo de Nick Mason, *Fictitious sports*, auquel participent aussi Carla Bley, Gary Windo ou Chris Spedding.



«Taking tiger mountain», 33t, Brian Eno, 1974. «Sanity Stomp», 33t, Kevin Coyne, 1980. «Odyshape», 33t, The Raincoats, 1981. «United Kingdoms», CD, Ultramarine, 1993.

En 1980 et 1981, sur le label Rough Trade, Wyatt sort sous son nom différents singles

consacrés essentiellement à des reprises de standards les plus divers: *Arauco* de la chanteuse sud-américaine Violetta Parra, *Caimanera* (en fait Cuantanamera, sorte d'hymne national cubain officieux), *Strange fruit* popularisé par Billie Holiday, mais aussi *At last I'am free* de Chic ou *Stalin wasn't stallin*, chant patriotique américain de la seconde guerre mondiale. Avec d'autres, ces titres sont compilés sur **Nothing can stop us** qui sort en 1982. La même année, toujours en 45t, sa reprise du *Shipbuilding* d'Elvis Costello, chanson sur la guerre des Malouines, le fait à nouveau entrer dans les charts.

1982-1990, ANNEES MILITANTES (1)

A diverses occasions, sa fibre de doux militant communiste l'amène encore à chanter en espagnol, avec Working Week pour *Venceremos* (1983) ou sur le maxi ***Work in progress*** qui sort en 1984. Wyatt y reprend des chansons du Cubain Pablo Milanes et du Chilien Victor Jara. Il y chante aussi, en anglais cette fois, le *Biko* de Peter Gabriel. A la même époque, il participe aussi à *The last nightingale*, maxi enregistré avec des membres de Henry Cow et vendu au profit des mineurs grévistes en Angleterre. En 1985, avec les Swapo Singers, il enregistre le *The wind of change*, 45t réalisé à l'initiative de Jerry Dammers (des Specials). C'est aussi cette année-là que sort ***Old rottenhat***, album fortement teinté d'anti-américanisme comme en témoigne par exemple *The United States of Amnesia.*

L'année d'avant, Wyatt signe aussi la b.o. de ***The animals film***, documentaire dénonciateur de Victor Schonfeld consacré aux expérimentations animales.

A la fin des années 80, Wyatt collabore avec plusieurs groupes catalans alors qu'il séjourne en Espagne. On le voit jouer avec le big band anglais The Happy End et on le remarque sur *Beauty*, album solo de Ryuichi Sakamoto, II y reprend le *We love you* des Rolling Stones. «*Je cherchais la voix la plus triste qui soit*», explique le leader des électroniciens japonais de Yellow Magic Orchestra.

1991-1997, ANNEES MILITANTES (2)

Wyatt réapparaît en 1991, avec l'album Dondestan marqué par des paroles particulièrement virulentes. «Pentagon über alles...» sur Left on man par exemple, tandis que Lisp service réplique au We didn't start the fire, l'hymne à l'interventionnisme militaire américain de Billy Joël. En 1992, sort aussi le maxi A short break bricolé à la maison et passé inaperçu. En 1994 et 1995, à nouveau courtisé par des intellos de l'électronique, Wyatt enregistre avec le duo britannique Ultramarine pour l'album *United Kingdoms*, puis avec le belge Jo Bogaert pour l'album du projet Millenium, *A civilized word*, sur lequel sa voix apparaît sur trois titres. Au même moment, le premier album des jeunes Gallois doux-dingues des Gorky's Zygotic Mynci affiche une reprise de Matching Mole (*O Caroline*). Sur un de ses maxis, le même groupe reprend peu après un vieux titre de Kevin Ayers (*Why are we sleeping?*). Pour la suite, reportez-vous à la chronique du nouvel album.

M.F.



ROBERT WYATT
"Shleep"
(Hannibal / Munich)



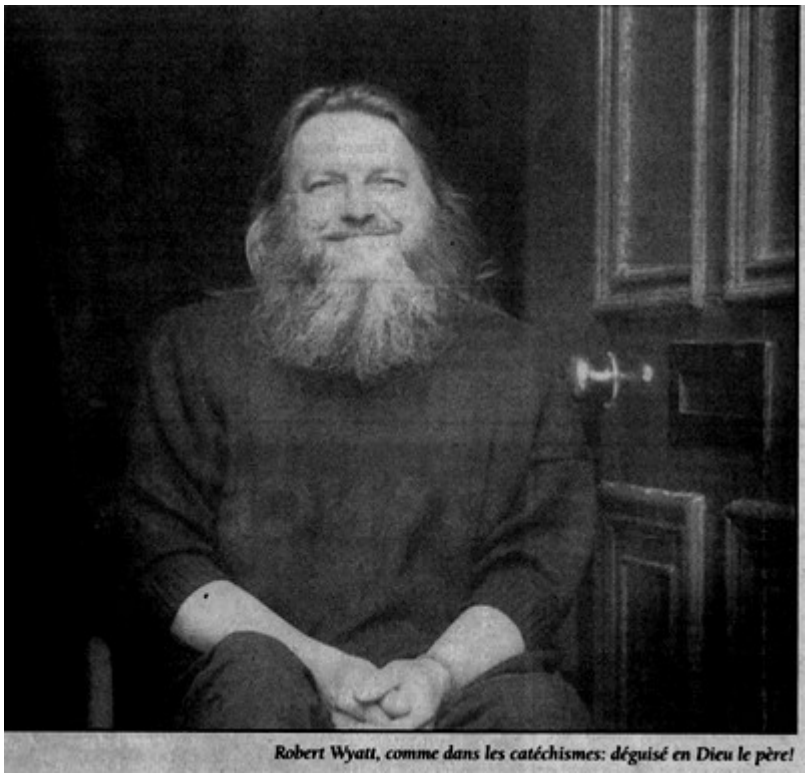
Ça roule à nouveau pour Robert Wyatt, qui chante sur sa chaise roulant depuis bien plus longtemps que Vic Chesnutt. Après cette introduction de très mauvais goût, inclinons notre chapeau bas comme le firent Led Zep (sur leur 3e album) devant un grand artiste dont il serait anecdotique de parler s'il n'était que physiquement diminué. Depuis le début de sa carrière solo, l'ancien chanteur de Soft Machine a suscité l'admiration de ses congénères souvent prêts à venir lui prêter main forte. C'est encore le cas sur "Shleep", puisqu'on retrouve Paul Weller, Brian Eno, Phil Manzanera (ex-Roxy Music) et les jazzeux Annie Whitehead et Evan Parker. Mais là n'est pas l'essentiel. Enfin sorti d'une zone de dépression suspendue au-dessus de sa tête cinq années durant, Robert Wyatt de sa voix délicate réactive son univers unique. C'est léger, atmosphérique, jazzy par moments. Pour ceux qui ne connaissent pas (j'en étais), ça rappelle le "Caterpillar" de Cure.. en moins pute. La pochette évoque sans détour l'univers de Marc Chagall. La musique n'en est pas loin non plus: naïve, colorée, joyeuse et pourtant d'une insondable mélancolie perceptible dans les sanglots retenus au fond de la gorge du violon. (BR)

Nothing can stop us (1992, Rough Trade) : dix ans après sa sortie initiale, cette compile rassemble la plupart des titres parus sur le label Rough Trade.

Mid-eighties (1993, Rough Trade): rassemble l'album *Old rottenhat*, le maxi Work in progress, ainsi que quelques raretés.

Going back a bit : a little history of Robert Wyatt (1994, Virgin): l'unique best of jamais consacré à Wyatt, puisqu'on y trouve la plupart des titres les plus souvent mentionnés, y compris *I'm a believer*, introuvable ailleurs en album.

Flotsam jetsam (1994, Rough Trade): rassemble près d'une vingtaine de titres rares voire inédits, enregistrés entre 1968 et 1987. Un bon aperçu des collaborations qu'a eu Wyatt avec les saxophonistes Lol Coxhill ou Gary Windo, Peter Blegvad (et Slapp Happy), les Catalans de Claustrophobia, etc. Jimi Hendrix joue même de la basse sur un titre.



Robert Wyatt, comme dans les catéchismes: déguisé en Dieu le père!

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Diabolis in Musica - Revue et Corrigée - N° 24 - juin 1995

DIABOLIS IN MUSICA



Dans son "Histoire abrégée de la musique occidentale", Arthur Jacobs mentionne un décret papal du XIVe siècle, qui établit quelles formes musicales sont ou ne sont pas admises dans le cadre d'une église.

L'harmonie était jugée suspecte, car susceptible de distraire l'auditeur du contenu verbal, c'est-à-dire les prières. Les valeurs rythmiques brèves, la mesure complète en 4/4 et la minime étaient déconseillées parce qu'elles "*envoûtaient l'oreille, plutôt que l'apaiser*". L'emploi de plus en plus fréquent des tierces au XVe siècle fut considéré comme sacrilège. La septième comme suprême blasphème, quant à la quinte bémolisée, connue au Moyen Age sous le nom de "Diabolus in Musica" elle fut explicitement proscrite au XVe siècle par le concile de Trente. L'improvisation bien évidemment était totalement hors de question: "... *ils corrompent les mélodies avec des improvisations dissonantes*..." En 1552, Ignace de Loyola et sa Société de Jésus allèrent plus loin en proscrivant toute musique "*à laquelle aurait pris part quoi que ce soit d'impie ou de lascif.* "

Deux siècles plus tard, de l'autre côté de l'Atlantique, la conversion des esclaves à la religion des colons allait entraîner des situations parfois très cocasses. Le révérend Gates, le plus populaire des prédicateurs qui enregistrèrent avant la seconde guerre mondiale, utilisait des

thèmes d'actualité et l'argot de l'époque pour séduire son auditoire. Dans "Thèse Hard Times", il employait l'expression "tight like that" (être serré à l'étroit) en parlant de la pénurie nationale de travail, d'argent, de nourriture liée à la crise de 1929. Son public y voyait une allusion au morceau paillard de Tampa Red "It's tight like that" et de relever la connotation sexuelle du terme.

Le grand Blind Willie Johnson, pour l'enregistrement de "Jésus make up my dying bed" en 1927, innove en utilisant une métaphore moderne pour l'époque, la communication par téléphone avec le ciel:

"D'puis qu'Jésus et moi'n est mariés,
Pas une minute, on s'est quitté,
l'ai à la main le récepteur,
Et ma religion dans le cœur.
... J''peux l'appeler quand j'veux ... "

Il fut suivi par beaucoup d'autres, comme Blind Roosevelt Graves and Brother: "The Royal Telephone".

"A la gloire téléphoner,
O c'est une joie divine!
je sens en moi le courant
Vibrer le long de la ligne... "

ou Blind Joe Taggart:

"Appelle Jésus au ciel,
Sûr, il te répondra;
Au téléphone viendra... "

Blind Willie Johnson illustra le jugement de Dieu sur la vanité des mortels, dans "God moves on the water", récit du naufrage du Titanic; il avait été dit que Dieu lui-même ne serait pas capable de couler le paquebot.

La prestation la plus connue de Blind Willie Johnson est "Dark was the night, cold was the ground", reprise et popularisée par Ryland Cooder pour la musique du film "Paris-Texas". *"Une monodie de gémissements, quasiment sans parole, accompagnée par un jeu de slide nerveux et mélodieux. D'une austère beauté, ce chant utilise les silences entre les notes pour créer une tension tout à la fois angoissante et mystique... La veine révérentielle de ce chant semble récréer cette partie du service Baptiste: les sœurs du coin des Amen, quand les hommes priaient pour leur donner un peu de cœur à l'ouvrage, elles se mettaient à gémir et eux ça les faisait prier. "*

De son paradis, Blind Willie Johnson, mort en 1947 des suites d'une pneumonie -après que l'hôpital ait refusé de le prendre en charge- fut certainement ravi de voir son enregistrement de 1927 faire partie des spécimens de la culture terrestre transportés par la navette Voyager vers... l'Au-delà, à l'intention des récepteurs auditifs extra-terrestres.

Pour échapper à la servitude agricole sous contrat, l'Artiste Noir n'avait pas d'autre choix que le rôle de prédicateur ou de musicien. D'ailleurs, l'un ou l'autre des domaines demandait les mêmes qualités personnelles: souffle, talent rhétorique... Rien d'étonnant donc à ce que les Artistes Noirs d'avant-guerre connaissaient aussi bien la musique du Seigneur que celle du Diable et soient alternativement passés du prêche au blues.

Des 54 titres laissés par Charlie Patton, 10 sont des chants religieux. Patton était connu à la fois comme chanteur de blues (Founder of the Delta Blues) et comme prédicateur.

De même les textes de Son House (The man who taught Robert Johnson) révèlent une fascinante ambivalence à l'égard de sa foi baptiste. Parfois, il se proclame athée, à d'autres moments, il implore Dieu, pour ensuite ridiculiser la piété et confesser ses faiblesses.

"J'vais m'trouver une r'ligion,
J'vais rejoindre les baptistes,
J'vais m'faire prêcheur baptiste,
J'serai pas forcé d'travailler..."

Robert Wilkins devenu révérend Wilkins, redécouvert en 1964, reprend ses textes profanes en les revêtant de dehors liturgiques, *"Oh si j'étais chez les Baptistes je pourrais chanter ces*

chansons là sans qu'on me rejette, mais dans l'église où je suis, on ne voudrait pas de moi." "That's no way to get along" devint "The prodigal son" repris par les Rolling Stones sur Beggars Banquet, faisant ainsi se côtoyer la musique des anges avec "The sympathy for the devil". Ils avaient déjà puisé dans le répertoire religieux avec "The last time" des Staple Singers et "Everybody needs somebody to love". Ils firent mieux encore lorsqu'ils copièrent la version de "You got to move" de Fred Me Dowell. C'était bien la première fois qu'un traditionnel religieux était publié illustré par une photo d'une braguette en gros plan.

Révérend Gary Davis était baptiste, ce qui lui permettait d'interpréter indifféremment "Twelve gates to the city" et "Cocaïne blues". Tous les baptistes n'étaient pas aussi tolérants: Leadbelly fut chassé de l'église. Blind Lemon Jefferson, plus malin, enregistra "All I want is that pure religion" sous le pseudonyme de Deacon (diacre) L.J. Bates et la légende veut qu'il refusa pieusement de jouer du blues le dimanche.





Amusant également de savoir que "Stalin wasn't stalling" chanté par Robert Wyatt - adhérent du Parti communiste anglais- est un arrangement, en hommage aux Soviétiques, du chants religieux "The preacher and the bear", par le Golden Gate Quartet. Lorsqu'en 1981, Pascal Bussy demande à Wyatt "*Irais-tu jusqu'à convaincre tes amis pour qu'ils soient aussi au Parti communiste?*" Ce dernier répond: *"j'espère que non! A ce stade, je serais une sorte de religieux fanatique... Mais c'est curieux, car justement ma propre adhésion au communisme a été un peu comme une conversion religieuse.*"

Dominique GRIMAUD

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Remember ? Robert Wyatt - Rockstyle N° 7 - novembre/décembre 1994

REMEMBER ? ROBERT WYATT

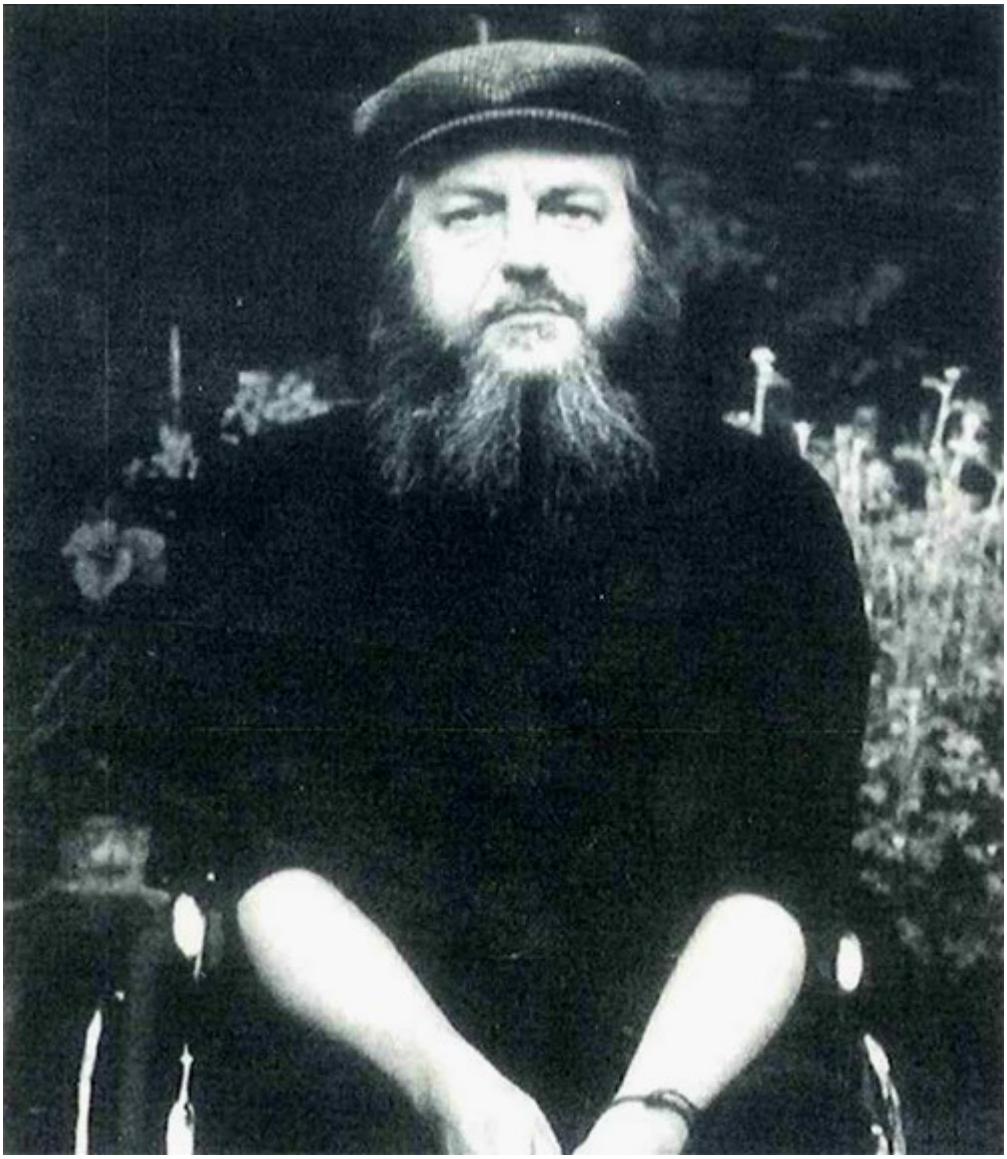


C'est un survol de la carrière d'un extra-terrestre du rock que nous vous proposons cette fois-ci dans «Remember ?». Ancien chanteur-batteur du mythique SOFT MACHINE, qui perdit avec son départ la plus grosse partie de son humour et de son originalité, Robert WYATT est un artiste définitivement décalé, livrant paresseusement tous les cinq-six ans un nouvel opus majeur et intemporel, à cent lieux des modes et des mauvais courants...

(par Frédéric Delage)

Robert WYATT, c'est d'abord une voix. Une voix qui s'infiltre dans les neurones comme un filet de lumière, pâle et aérien. Entre les trois premiers albums de SOFT MACHINE et les dernières productions solo du bonhomme, peu de points communs musicaux si ce n'est ce timbre vocal unique et volumineux. Militant d'un idéal communiste qui n'a, selon ses propres dires, jamais été appliqué («Je chante presque une espèce de nostalgie pour des rêves qui ne se sont jamais réalisés : ce n'est pas tout à fait du militantisme»), cloué à un fauteuil roulant depuis une nuit d'ivresse de 1973,

Robert WYATT n'est même pas convaincu d'être vraiment un musicien. Juste un "visiteur de la musique". D'ailleurs, s'il ne tenait qu'à lui, il suffirait à son bonheur de lire des livres, d'écouter des disques de jazz ou de musique sud-américaine en les accompagnant lui-même de sa batterie. Heureusement, cela fait quand même près de trente ans qu'il illumine de décibels tout personnels le ciel musical de ce siècle. Discrètement. Mais magistralement. Car WYATT est un artiste aussi essentiel, aussi à part qu'un Syd BARRETT, un Jacques BREL ou un Peter HAMMILL. Peut-être parce que comme eux, sa musique, presque extérieures aux influences et aux mimétismes, vient d'abord de la sensibilité et de l'esprit d'un homme.



THE SOFT MACHINE
"Volume One" *(1968-B/g Beat/MCA)* 4/5
"Volume Two" *(1969-Big Beat/MCA)* 4/5
"Third" *(1970-Columbln)* 3/5

C'est donc en 1966 que Robert WYATT (voix, batterie), Kevin AYERS {voix, basse), Mike RATLEDGE (claviers) et Daevid ALLEN (guitare, futur GONG) forment un groupe nommé SOFT MACHINE, en hommage au livre de William BURROUGHS. Issus des WILD FLOWERS, comme CARAVAN (l'autre groupe majeur de l'école dite de Canterbury), les machines molles vont vite devenir un des groupes à la mode de cette fin de décennie psychédélique, au même titre que le PINK FLOYD de Syd BARRETT. Pourtant, si une partie du public de SOFT MACHINE se la joue snob, le groupe, lui, ne se prend pas au sérieux. Les titres, absurdes, de certains morceaux en disent d'ailleurs plus long qu'un sketch des MONTY PYTHON : "Why am I so short?" (1 minute 39'), "We did it again" (morceau répétitif), "Have you ever bean green ?" (avec un "a" à "bean", siouplaît claviste !), "Plus belle qu'une poubelle" (en français in ze text)... La Machine Molle a même l'honneur de composer avec "Pataphysical introduction" l'hymne officiel d'une des institutions de l'absurde héritée de l'esprit dadaïste : le collège de pataphysique. Lequel décerne au groupe «L'Ordre de la Grande Gidouille »...

Musicalement, les deux premiers albums de SOFT MACHINE oscillent entre délires rock-jazz et pop songs psyché dont la démesure ne sera pas sans influence sur l'émergence des dinosaures progressifs. Qui la rendront quant à eux plus ambitieuse (ou plus prétentieuse, les avis divergent...). Toujours est-il que les deux premiers albums de SOFT MACHINE, déjà dominés par la voix dorée et la batterie haletante de WYATT, sont toujours indispensables.

Le troisième album amorce déjà l'orientation du groupe, sous la direction de RATLEDGE, vers un jazz-rock certes intéressant mais plus froid et moins flamboyant. Wyatt préfère imiter son copain AYERS : il quitte le groupe. Mais avant, il laisse sur 'Third" son premier chef-d'œuvre solo: "Moon in June", morceau culte et dernier titre chanté de SOFT MACHINE, merveille bizarroïde de 19 minutes à la mélodie sinueuse et à l'atmosphère venue d'ailleurs. Ailleurs, c'est justement là que WYATT se dirigeait...

Robert WYATT
"The End Of An Ear" (1971-Columbia) 1/5



MATCHING MOLE
"Matching Mole"(1972-Columbia) 3/5
"Matching Mole's Little Red Record" (1973-Columbla) 3/5

Affublé d'une pochette qui semble sortie tout droit d'une animation des MONTY PITHON's Flying Circus (tiens, encore eux...), le premier album solo de Robert WYATT mérite malheureusement son titre : la fin d'une oreille. A l'époque, cet effroyable timide (enclin à boire avant un concert pour y enfouir son trac) préférait s'aventurer (se cacher ?) dans une sorte de jazz-rock expérimental et parfois complètement anarchique. Une curieuse mixture souvent hermétique qui devait s'avérer bien plus convaincante sur les deux uniques albums du groupe que WYATT formait en 72 : MATCHING MOLE, cette "taupe assortie" adressant bien sûr un joli clin d'œil de myope à la Machine molle. Pourtant, s'il ne fallait retenir que deux chansons de MATCHING MOLE, le choix devrait alors se porter sur des morceaux du premier album, mélodiques et dépouillés, donc atypiques du groupe : "O Caroline", une des plus belles chansons d'amour jamais composée, et le merveilleux "Signed curtain", paroles absurde-romantiques et mélodie confinant au sublime.

Robert WYATT
"Rock Bottom" *(1974-Virgin)* 5/5

C'est entendu, les œuvres dépassent toujours leurs créateurs. Ainsi, Robert WYATT n'est pas un génie. Et pourtant, "Rock Bottom" est une œuvre de génie. Beaucoup ont cru que l'inspiration de cet album était venue du drame vécu par WYATT quelques mois plus tôt : lors d'une soirée trop arrosée, une chute lui faisait perdre définitivement l'usage de ses jambes. En fait, Robert lui-même devait avouer beaucoup plus tard qu'il avait déjà en tête, avant l'accident, le concept de "Rock Bottom". Produit par Nick MASON, comptant la participation de gens aussi doués que Fred FRITH, Richard SINCLAIR (CARAVAN), Hugh HOOPER ou le jeune prodige Mike OLDFIELD, cet album est un miracle, salué unanimement (pour une fois) par critiques de tous poils et public initié comme l'un des plus grands disques de l'histoire de la rock music. Malgré son titre (littéralement "Au plus bas", "touchant le fond"), "Rock Bottom" va très très haut et n'est pas même un disque de rock. Ni de jazz. Ni de progressif. Au carrefour de ces trois styles et, en même temps, loin au-dessus, voilà où doit, quelque part, se situer "Rock Bottom". Car très rarement, peut-être jamais, un album n'aura touché de si près la beauté pure, la mélancolie la plus noire... Au point que si la grille de notations de Rockstyle devait compter treize milliards de petits cercles, alors, ils seraient tous noirs pour "Rock Bottom" ! Autant pour les trompettes de la mort de "Little Red Riding Hood Hit the Road", profondes et majestueuses, que pour le souffle lent, hypnotique et macabre d'"Alifib". Ou bien encore pour la chanson de la mer, le grandiose morceau d'ouverture "Sea song", conclu par un "We're not alone" contredit en fait par tout l'album. Avec "Rock Bottom", ce n'est pas le fond mais bien la cime ultime que Robert WYATT touchait du doigt et de la voix.



Robert WYATT
"Ruth Is Stranger Than Richard" *(1975-Virgin*) 4/5
"Nothing Can Stop Us" *(1932-Rough Trade/Virgin)* 3/5

Passé l'état de grâce de "Rock Bottom", WYATT retrouve vite son humour et quelques amis (Bill MacCORMICK, Brian ENO, Fred FRITH...) pour un album plus "terrien" que le précédent chef d'œuvre. "Ruth Is Stranger Than Richard" n'est pourtant pas loin d'en être un aussi, étrange mélange de mélancolie et d'allégresse musicale, entre jazzy et progressive, respirant aussi le plaisir ressenti par tous les musiciens à jouer ensemble. Après cette nouvelle réussite, WYATT va déserter presque complètement !a scène musicale el adhère au C.P.G.B., le parti communiste briton qui commence alors... à s'effondrer.

Il faudra attendre 1982 pour le voir réapparaître avec un nouvel album, poussé par Geoff DAVIS, le patron du label indépendant (à l'époque) Rough Trade, "Nothing Can Stop Us" est un disque essentiellement constitué de reprises, dont celles très réussies de "Shipbuilding" d'Elvis COSTELLO et "At last I am Free" de CHIC. Musicalement plus conventionnel («Pour la première fois, des gens me disaient de changer un début, d'enlever un solo à la fin...»), le disque comporte aussi des chansons militantes dont "Caimanera", une chanson cubaine et "Stallin wasn't stallin", créé pendant la seconde guerre mondiale par le GOLDEN GATE QUARTET.

Robert WYATT
"Old Rottenhat" (1985) / "Mid Eighties" *(rééd-compilation 1993-Rough Trade / Virgin)* 4/5
"Dondestan" *(1991-Rough Trade/Virgin)* 4/5

Trois ans plus tard, revoilà Robert avec, enfin, un nouvel album entièrement personnel : "Old Rottenhat", minimaliste et essentiel, où il rebaptise fort à propos les U.S. A "United States of Amnesia" et délivre avec "P.L.A" un joyau intemporel dédié à Alfie, alias Alfreda BENGE, sa femme polonaise-Slovène, dessinatrice des pochettes magnifiques et naïves des albums solo de son compagnon. En 1993, Old Rottenhat" sera réédité en CD sous le titre "Mid-eighties", couplé à plusieurs singles inédits des années 80, dont une reprise Wyattienne du "Biko" de Peter GABRIEL et le magnifique "Amber and the Amberines", co-écrit avec l'ex-complice de SOFT MACHINE Hugh HOPPER, et dont les paroles dévoilent sans ambiguïté l'esprit avant tout humaniste de WYATT, démarqué de toute suspicion de dogmatisme : «Ceci est pour les enfants de l'histoire / qui changent de l'intérieur / Pas seulement parce que Che GUEVARA a montré la voie / Pas seulement pour faire honte à la CIA / Tout le monde a besoin de se sentir chez soi / Personne ne gagne à combattre seul». Mais ce citoyen du monde est aussi un gros fainéant : se mettre à composer n'est pas pour lui un geste naturel («Je préfère écouter des disques que d'en faire : c'est une plaisanterie de penser que le monde a besoin que j'écrive une nouvelle chanson»). Cette fois, c'est Alfie qui le pousse à s'y remettre : toute la première moitié de "Dondestan" est ainsi basée sur des poèmes de sa femme. Suite musicale logique d'"Old Rottenhat" (batterie et clavier minimalistes, voix pure, pas d'autres musiciens, pas de producteur), ce nouvel album somptueux se conclue majestueusement par le titre "Dondestan" qui évoque pudiquement la Palestine («Patestine's a country/Or at least used to be») sur une mélodie de gaieté enfantine... d'où s'échappe finalement une nappe de claviers très inquiétants.

Robert WYATT
"The Peel Sessions"*(1901-Strange Fruit)* 4/5
"A Short Break" *(1992-Voiceprint)* 2/5
"The Animals Film" *(1994-Rough Trade)* 2/5
"Flotsam Jetsam" (*1994-Rough Trade)* 3/5

Il faudra sûrement attendre encore un ou deux ans le prochain album de notre homme (secoue-le, Alfie !...). Mais, depuis 91, les compils inédites et autres rééditions font prendre aux fans leur mal en patience. Outre "Mid-Eighties", on en dénombre pour l'heure quatre. D'abord, les "Peel Sessions", aussi indispensables que celles de Syd BARETT, pour la reprise de "I'm a believer" de Neil DIAMOND et surtout pour les trois minutes célestes de la version d' "Alifib". Ensuite, "A Short Break", vingt minutes étranges de Robert WYATT improvisant chez lui sur un quatre pistes en 1992, le tout oscillant entre l'excellent et le passable. Puis, 'The Animals Film", musique écrite en 1982 pour un film réalisé par le Animais Liberation

Movement, une organisation anglaise luttant contre la cruauté et "Flotsam Jetsam" qui compile toutes les raretés inédites entre 1968 et 1989, en solo ou avec d'autres artistes. Le premier morceau, "Slax' walkin' talk", vaut à lui seul l'achat de l'album : écrit à l'époque des WILD FLOWERS par Brian HOPPER, enregistré en octobre 1968, on y retrouve WYATT à la voix, au piano et à la batterie, accompagné par un bassiste de génie. Un certain Jimi HENDRIX. Je croix que celui-là était aussi guitariste...



Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

La voix du maître - Big Bang - N° 8 - novembre 1994

La Voix du Maître...

Petit entretien avec Robert WYATT



Interroger Robert WYATT sur sa musique, c'est toujours assez délicat : il est en effet avare de considérations globales sur son oeuvre, et élude les questions sur son appartenance éventuelle au courant progressif, et même à la légendaire Ecole de Canterbury. Voici néanmoins les quelques réponses que BIG BANG a pu obtenir de lui...

BIG BANG - N°8

Ces deux compilations comprennent de nombreuses collaborations avec d'autres artistes. En général, lorsqu'on te contacte pour chanter sur un disque, dis-tu toujours oui ?

Eh bien, parfois, je suis simplement trop embarrassé pour refuser, je n'ai pas envie de faire du mal aux gens... D'autres fois, quelque chose de vraiment intéressant se passe. Enfin, tant que les paroles ne sont pas complètement stupides... Euh, eh bien non, même pas ça... ! Ça m'est arrivé plus d'une fois de chanter des trucs débiles !

Tu sembles collaborer de moins en moins avec d'autres artistes. C'est dommage, car tes participations aux albums de MikeMANTLER ou NEWS FROM BABEL étaient très réussies. Trouves-tu plus de plaisir à travailler seul ?

J'aime beaucoup être invité par Mike ou Chris CUTLER. Je suis d'accord avec toi, ces

collaborations étaient réussies, et en fait, une compilation des morceaux que j'ai faits avec HENRY COW et les autres groupes de Chris, ça ferait sans doute un meilleur album que ce que je fais tout seul ! Ceci dit, je trouve que ma collaboration avec Alfie sur *Dondestan* a été la plus fructueuse de toutes.

Malgré ça, je crois que lorsque je me retrouve seul, il y a quelque chose de vraiment très personnel et cohérent, il y a de la place pour plus d'intimité. De toute façon, ma condition de paraplégique se prête vraiment très peu à l'interaction avec d'autres musiciens, contrairement à ma jeunesse. J'essaie de tirer le meilleur parti de ma situation. Les studios coûtent très cher, les groupes sont difficiles à monter, et je ne suis pas très bon pour faire le chef !

Y'a-t-il malgré cela des gens avec qui tu aimerais collaborer dans le futur ?

Oh bien sûr ! Mais c'est toujours le même problème que pour mon propre travail, ce que je t'ai dit tout à l'heure... Mon fauteuil roulant me cause de plus en plus d'anxiété, je me sens moins sûr de moi, physiquement... Je ne sais pas... En fait, je me sens incroyablement paralysé ! Ça paraît étonnant, je sais, mais c'est une sensation nouvelle et terrible pour moi. Même aller poster une lettre est devenu quelque chose de difficile !

Sur Going Back A Bit, on trouve une version live de "Calyx" qui, de toute évidence, provient du fameux concert de Drury Lane, en 1974. Ceci veut-il dire que, contrairement à ce que l'on croyait, ce concert a bel et bien été enregistré professionnellement ?

J'ai moi aussi été très surpris - et heureux - de découvrir cette version. VIRGIN ne m'a pas du tout informé de cela. Ils ne communiquent pas du tout avec nous !

Ce concert, c'était l'époque de ta collaboration avec Nick MASON. Son intérêt pour ta musique m'a toujours surpris, étant donné que ce qu'il faisait avec PINK FLOYD en était très éloigné...

Oh, nous sommes devenus amis... Vous savez, les batteurs sont tous copains ! Je lui ai demandé de produire *Rock Bottom* pour lui rendre la faveur qu'il m'avait faite en organisant un concert de soutien pour moi. Tu as raison, nous ne sommes pas vraiment du même monde... Mais ça m'a beaucoup plu de chanter sur son album *Fictitious Sports*.

Tu es un grand amateur de jazz. Cette influence, très présente dans SOFT MACHINE, l'est bizarrement moins dans ton travail solo, surtout celui des années 80. On y trouve en général des chansons assez courtes, plus 'pop' que jazz en fait...

C'est vrai, j'utilise beaucoup le format 'pop'. Je ne le déteste pas, bien au contraire, lorsqu'il est possible de l'utiliser sans qu'il y ait les pressions qui lui sont généralement associées, comme être obligé de viser un marché spécifique. Ceci dit, les invités qui ont participé à mes disques venaient souvent du monde du jazz : Mongezi FEZA, Gary WINDO, Ernest MOTHLE, Evan PARKER, Harry BECKETT, George KHAN... Et j'ai aussi utilisé des idée typiquement jazz dans certains morceaux : par exemple, l'introduction vocale de "Born Again Crétin" est en fait "Peace" d'Omette COLEMAN, celle de "Dedicated To Caravan And Brother Jim" est "Con Aima" de Dizzy GILLESPIE... Et puis j'ai repris des standards de jazz comme "Round Midnight" ou "Strange



BIG BANG - N°8 COMPILATIONS... ROBERT WYATT

La Voix du Maître...

Petit entretien avec Robert WYATT

Interroger Robert WYATT sur sa musique, c'est toujours assez délicat : il est en effet averse de considérations globales sur son œuvre, et étudie les questions sur son appartenance éventuelle au courant progressif, et même à la légendaire École de Canterbury. Voici néanmoins les quelques réponses que BIG BANG a pu obtenir de lui...

Ces deux compilations comprennent de nombreuses collaborations avec d'autres artistes. En général, lorsqu'on te contacte pour chanter sur un disque, dis-tu toujours oui ?

Eh bien, pacifiste, je suis simplement trop embarrassé pour refuser, je n'ai pas envie de faire du mal aux gens... D'autres fois, quelque chose de vraiment intéressant se passe. Enfin, tant que les paroles ne sont pas complètement stupides... Euh, eh bien non, même pas ça... ! Ça m'est arrivé plus d'une fois de chanter des trucs débiles !

Tu sembles collaborer de moins en moins avec d'autres artistes. C'est dommage, car tes participations aux albums de Mike MANTLER ou NEWS FROM BABEL étaient très réussies. Trouves-tu plus de plaisir à travailler seul ?

J'aime beaucoup être invité par Mike ou Chris CUTLER. Je suis d'accord avec toi, ces collaborations étaient réussies, et en fait, une compilation des morceaux que j'ai faits avec HENRY COW et les autres groupes de Chris, ça ferait sans doute un meilleur album que ce que je fais tout seul ! Ceci dit, je trouve que ma collaboration avec Alfie sur *Dondestan* a été la plus fructueuse de toutes.

Malgré ça, je crois que lorsque je me retrouve seul, il y a quelque chose de vraiment très personnel et cohérent, il y a de la place pour plus d'intimité. De toute façon, ma condition de paraplégique se prête vraiment très peu à l'interaction avec d'autres musiciens, contrairement à ma jeunesse. J'essaie de tirer le meilleur parti de ma situation. Les studios coûtent très cher, les groupes sont difficiles à monter, et je ne suis pas très bon pour faire le chef !

Y'a-t-il malgré cela des gens avec qui tu aimerais collaborer dans le futur ?

Oh bien sûr ! Mais c'est toujours le même problème que pour mon propre travail, ce que je t'ai dit tout à l'heure... Mon fauteuil roulant me cause de plus en plus d'anxiété, je me sens moins sûr de moi, physiquement... Je ne sais pas... En fait, je me sens incroyablement paralysé ! Ça paraît étonnant, je sais, mais c'est une sensation nouvelle et terrible pour moi. Même aller poster une lettre est devenu quelque chose de difficile !

Sur *Going Back A Bit*, on trouve une version live de "Calyx" qui, de toute évidence, provient du fameux concert de Drury Lane, en 1974. Ceci veut-il dire que, contrairement à ce que l'on croyait, ce concert a bel et bien été enregistré professionnellement ?

J'ai moi aussi été très surpris - et heureux - de découvrir cette version. VIRGIN ne m'a pas du tout informé de cela. Ils ne communiquent pas du tout avec nous !

Ce concert, c'était l'époque de ta collaboration avec Nick MASON. Son intérêt pour ta musique m'a toujours surpris, étant donné que ce qu'il faisait avec PINK FLOYD en était très éloigné...

Oh, nous sommes devenus amis... Vous savez, les batteurs sont tous copains ! Je lui ai demandé de produire *Rock Bottom* pour lui rendre la faveur qu'il m'avait faite en organisant un concert de soutien pour moi. Tu as raison, nous ne sommes pas vraiment du même monde... Mais ça m'a beaucoup plu de chanter sur son album *Fictitious Sports*.

Tu es un grand amateur de jazz. Cette influence, très présente dans SOFT MACHINE, l'est bizarrement moins dans ton travail solo, surtout celui des années 80. On y trouve en général des chansons assez courtes, plus 'pop' que jazz en fait...

C'est vrai, j'utilise beaucoup le format 'pop'. Je ne le déteste pas, bien au contraire, lorsqu'il est possible de l'utiliser sans qu'il y ait les pressions qui lui sont généralement associées, comme être obligé de viser un marché spécifique. Ceci dit, les invités qui ont participé à mes disques venaient souvent du monde du jazz : Mongezi FEZA, Gary WINDO, Ernest MOTHLE, Evan PARKER, Harry BECKETT, George KHAN... Et j'ai aussi utilisé des idée typiquement jazz dans certains morceaux : par exemple, l'introduction vocale de "Born Again Crétin" est en fait "Peace" d'Omette COLEMAN, celle de "Dedicated To Caravan And Brother Jim" est "Con Aima" de Dizzy GILLESPIE... Et puis j'ai repris des standards de jazz comme "Round Midnight" ou "Strange Fruit"...

Es-tu toujours impliqué dans la politique ?

Oh !... Maintenant, mon action politique se résume à une autodéfense désespérée... Nous sommes noyés dans une corruption politique généralisée où les spéculateurs prédateurs immobiliers règnent en maîtres...

Qu'aimes-tu faire lorsque tu ne joues pas ou n'écoutes pas de musique ?

Euh... J'imagine de la musique ! Et puis j'aime aussi, euh... comment dites-vous en français ? Ah oui, "bavarder" ! Bavarder avec ma femme Alfie, je suis un de ses grands fans ! Je pense par exemple que ses poèmes sur *Dondestan* m'ont inspiré la meilleure musique que j'aie jamais écrite. Ils sont vraiment magnifiques ! Et puis ses peintures sont si humaines et valorisantes. Ses remarques sur la vie sont toujours drôles et surprenantes. Je suis toujours étonné de sa constante créativité, même lorsqu'elle ne fait que changer un meuble de place ou faire la cuisine... Et puis des fois elle m'emmène faire un tour en voiture, dans des endroits où nous pouvons regarder les oiseaux avec des jumelles, et nous cherchons à deviner de quels oiseaux il s'agit...

46

Fruit"...

Es-tu toujours impliqué dans la politique ?

Oh !... Maintenant, mon action politique se résume à une autodéfense désespérée... Nous sommes noyés dans une corruption politique généralisée où les spéculateurs prédateurs immobiliers régnent en maîtres...

Qu'aimes-tu faire lorsque tu ne joues pas ou n'écoutes pas de musique ?

Euh... J'imagine de la musique ! Et puis j'aime aussi, euh... comment dites-vous en français ? Ah oui, "bavarder" ! Bavarder avec ma femme Alfie, je suis un de ses grands fans ! Je pense par exemple que ses poèmes sur *Dondestan* m'ont inspiré la meilleure musique que j'aie jamais écrite. Ils sont vraiment magnifiques ! Et puis ses peintures sont si humaines et vulnérables. Ses remarques sur la vie sont toujours drôles et surprenantes. Je suis toujours étonné de sa constante créativité, même lorsqu'elle ne fait que changer un meuble de place ou faire la cuisine... Et puis dès fois elle m'emmène faire un tour en voiture, dans des endroits où nous pouvons regarder les oiseaux avec des jumelles, et nous cherchons à deviner de quels oiseaux il s'agit...

Aymeric Leroy

Previous article Next article

Back to the list

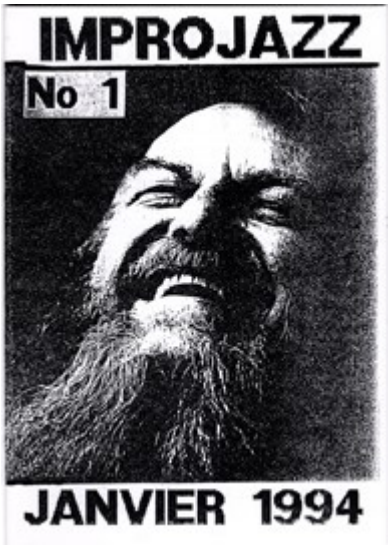
ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises|

HOME

Robert Wyatt - Improjazz - N° 1 - janvier 1994

ROBERT WYATT



> Zoom

Personnage central d'un certain courant musical révolutionnaire à la fin des années 60, et figure marquante d'un militantisme engagé, enragé et mal vu d'une société britannique par ailleurs en lambeaux, Robert WYATT est un de ces musiciens qui force le respect mais qui sait aussi être très (trop) discret sur une scène quelque peu agitée. L'interview qui suit a été réalisée pour partie grâce à "L'International Robert Wyatt Contingent", dirigé par le charmant Terry VALDERAS, pour les questions sur Mole et sur la vie en général d'une part, par Chris ATTON et votre serviteur pour le reste d'autre part. Caroline, Go...

IMPROJAZZ: II nous semble que votre musique a toujours mélangé la "beauté" avec les "messages" (politiques et sociaux) en utilisant le véhicule de la musique pour communiquer un point de vue d'une manière beaucoup plus sophistiquée que par exemple, les chansons agit-prop "populaires" de Cornélius CARDEW. Est-ce que, d'une certaine manière, vous faites de la musique folklorique?

Robert WYATT: Oui, seulement par défaut, dans le fait que mes méthodes ne peuvent pas avoir l'autorité de la discipline du conservatoire, ni une adaptation à l'analyse des marchés. En d'autres termes, ma musique n'est ni classique, ni pop. Qu'y a-t-il d'autre? Si le blues est folk et flamenco, moi aussi, s'il vous plait. En ce qui concerne la relation entre la "beauté" et le "message", et bien le poète Laura JACKSON abandonna la poésie lorsqu'elle a atteint la conclusion que la poursuite de la beauté et de la vérité sont des disciplines inconciliables. Qui a la clé de l'échappatoire à ce dilemme? L'humoriste. Il me semble que la traduction ne peut jamais être exacte, parce que, par exemple, si je parle de "meaning", le dictionnaire dit: "vouloir dire", = to mean. J'aime ce "vouloir dire". C'est un « composé compatissant; mais en anglais, "ce que quelque chose veut dire" n'est pas nécessairement "ce qu'elle signifie". Prenez par exemple des mots comme "Apartheid" ou "Swastika". Un autre terme français que j'aime bien est votre traduction de "It doesn't matter" (tout a de l'importance), mais précisément: "Cela ne fait rien". Mon lyrisme est pour le confort des âmes compatissantes, je ne suis pas un sergent recruteur pour la "Cause". Je définis simplement ma position comme n'importe quel autre artiste.

IMPROJAZZ; Pensez-vous que le point social ou politique de votre musique change? (Par exemple, la propagande de Gloria Gloom/Stalin wasn't stallin' vers les chansons politiques de Old Rotten Hat ou de Dondestan? En allant plus loin, comment cela peut se concilier avec la ligne pure et dure que vous adorez, vis à vis du Cuba de Castro?

RW: Fidèle à la tradition Avant-Garde (vous aimez ça? La tradition Avant-Garde?), je

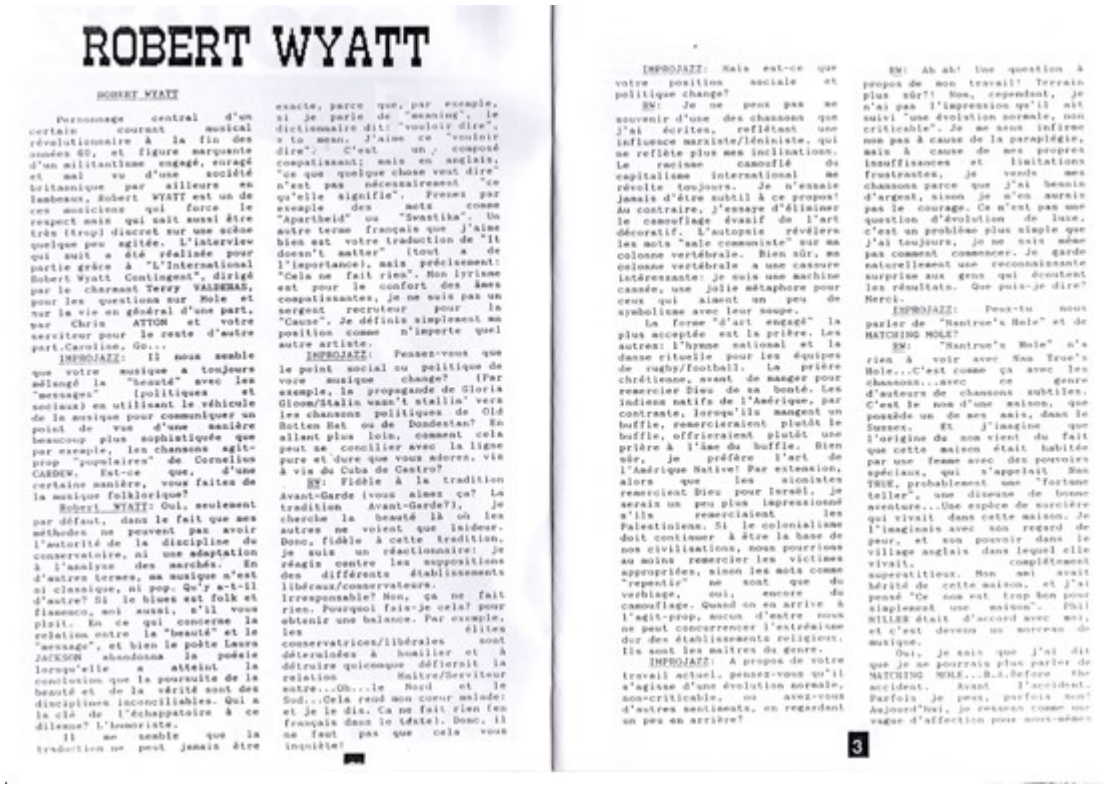
cherche la beauté là où les autres ne voient que laideur. Donc, fidèle à cette tradition, je suis un réactionnaire: je réagis contre les suppositions des différents établissements libéraux/conservateurs. Irresponsable? Non, ça ne fait rien. Pourquoi fais-je cela? Pour obtenir une balance. Par exemple, les élites conservatrices/libérales sont déterminées à humilier- et à détruire quiconque défierait la relation Maitre/Serviteur entre...Oh...le Nord et le Sud... Cela rend mon cœur malade: et je le dis. Ça ne fait rien (en français dans le texte). Donc, il ne faut pas que cela vous inquiète !

IMPROJAZZ: Mais est-ce que votre position sociale et politique change?

RW: Je ne peux pas me souvenir d'une des chansons que j'ai écrites, reflétant une influence marxiste/léniniste, qui ne reflète plus mes inclinations. Le racisme camouflé du capitalisme international me révolte toujours. Je n'essaie jamais d'être subtil à ce propos! Au contraire, j'essaye d'éliminer le camouflage évasif de l'art décoratif. L'autopsie révélera les mots "sale communiste" sur ma colonne vertébrale. Bien sûr, ma colonne vertébrale a une cassure intéressante: je suis une machine cassée, une jolie métaphore pour ceux qui aiment un peu de symbolisme avec leur soupe.

La forme "d'art engagé" la plus acceptée est la prière. Les autres: l'hymne national et la danse rituelle pour les équipes de rugby/football. La prière chrétienne, avant de manger pour remercier Dieu de sa bonté. Les Indiens natifs de l'Amérique, par contraste, lorsqu'ils mangent un buffle, remercieraient plutôt le buffle, offriraient plutôt une prière à l'âme du buffle. Bien sûr, je préfère l'art de l'Amérique Native! Par extension, alors que les sionistes remercient Dieu pour Israël, je serais un peu plus impressionné s'ils remerciaient les Palestiniens. Si le colonialisme doit continuer à être la base de nos civilisations, nous pourrions au moins remercier les victimes appropriées, sinon les mots comme "repentir" ne sont que du verbiage, oui, encore du camouflage. Quand on en arrive à l'agit-prop, aucun d'entre nous ne peut concurrencer l'extrémisme dur des établissements religieux. Ils sont les maîtres du genre.

IMPROJAZZ : A propos de votre travail actuel, pensez-vous qu'il s'agisse d'une évolution normale, non-critiquable, ou avez-vous d'autres sentiments, en regardant un peu en arrière?



ROBERT WYATT

ROBERT WYATT

Personnage central d'un certain courant musical révolutionnaire à la fin des années 60, et figure marquante d'un militantisme engagé, courag et mal vu d'une société britannique par ailleurs en lambeaux, Robert WYATT est un de ces musiciens qui force le respect mais qui sait aussi être très (trop) discret sur une scène quelque peu agitée. L'interview qui suit a été réalisée pour partie grâce à "L'International Robert Wyatt Contingent", dirigé par le charmant Terry VALDEMAR, pour les questions sur Mole et sur la vie en général d'une part, par Chris ATTON et votre serviteur pour le reste d'autre part.Caroline, Go...

IMPROJAZZ: Il nous semble que votre musique a toujours mélangé la "beauté" avec les "messages" (politiques et sociaux) en utilisant le véhicule de la musique pour communiquer un point de vue d'une manière beaucoup plus sophistiquée que par exemple, les chansons agit-prop "populaires" de Cornelius CARDEW. Est-ce que, d'une certaine manière, vous faites de la musique folklorique?

Robert WYATT: Oui, seulement par défaut, dans le fait que mes méthodes ne peuvent pas avoir l'autorité de la discipline du conservatoire, ni une adaptation à l'analyse des marchés. En d'autres termes, ma musique n'est ni classique, ni pop. Qu'y a-t-il d'autre? Si le blues est folk et flamenco, moi aussi, s'il vous plait. En ce qui concerne la relation entre la "beauté" et le "message", et bien le poète Laura JACKSON abandonna la poésie lorsqu'elle a atteint la conclusion que la poursuite de la beauté et de la vérité sont des disciplines inconciliables. Qui a la clé de l'échappatoire à ce dilemne? L'humoriste.

Il me semble que la traduction ne peut jamais être exacte, parce que, par exemple, si je parle de "meaning", le dictionnaire dit: "vouloir dire", « to mean. J'aime ce "vouloir dire". C'est un composé compatissant: mais en anglais, "ce que quelque chose veut dire" n'est pas nécessairement "ce qu'elle signifie". Prenez par exemple des mots comme "Apartheid" ou "Swastika". Un autre terme français que j'aime bien est votre traduction de "It doesn't matter" (tout a de l'importance), mais précisement: "Cela ne fait rien". Mon lyrisme est pour le confort des âmes compatissantes, je ne suis pas un sergent recruteur pour la "Cause". Je définis simplement ma position comme n'importe quel autre artiste.

IMPROJAZZ: Pensez-vous que le point social ou politique de votre musique change? (Par exemple, la propagande de Gloria Gloom/Stalin wasn't stallin' vers les chansons politiques de Old Rotten Hat ou de Dondestan? En allant plus loin, comment cela peut se concilier avec la ligne pure et dure que vous adorez, vis à vis du Cuba de Castro?

RW: Fidèle à la tradition Avant-Garde (vous aimez ça? La tradition Avant-Garde?), je cherche la beauté là où les autres ne voient que laideur. Donc, fidèle à cette tradition, je suis un réactionnaire: je réagis contre les suppositions des différents établissements libéraux/conservateurs. Irresponsable? Non, ça ne fait rien. Pourquoi fais-je cela? pour obtenir une balance. Par exemple, les élites conservatrices/libérales sont déterminées à humilier et à détruire quiconque défierait la relation Maitre/Serviteur entre...Oh...le Nord et le Sud...Cela rend mon coeur malade: et je le dis. Ca ne fait rien (en français dans le texte). Donc, il ne faut pas que cela vous inquiète!

IMPROJAZZ: Mais est-ce que votre position sociale et politique change?

RW: Je ne peux pas me souvenir d'une des chansons que j'ai écrites, reflétant une influence marxiste/léniniste, qui ne reflète plus mes inclinations. Le racisme camouflé du capitalisme international me révolte toujours. Je n'essaie jamais d'être subtil à ce propos! Au contraire, j'essaye d'éliminer le camouflage évasif de l'art décoratif. L'autopsie révélera les mots "sale communiste" sur ma colonne vertébrale. Bien sûr, ma colonne vertébrale a une cassure intéressante: je suis une machine cassée, une jolie métaphore pour ceux qui aiment un peu de symbolisme avec leur soupe.

La forme "d'art engagé" la plus acceptée est la prière. Les autres: l'hymne national et la danse rituelle pour les équipes de rugby/football. La prière chrétienne, avant de manger pour remercier Dieu de sa bonté. Les indiens natifs de l'Amérique, par contraste, lorsqu'ils mangent un buffle, remercieraient plutôt le buffle, offriraient plutôt une prière à l'âme du buffle. Bien sûr, je préfère l'art de l'Amérique Native! Par extension, alors que les sionistes remercient Dieu pour Israël, je serais un peu plus impressionné s'ils remerciaient les Palestiniens. Si le colonialisme doit continuer à être la base de nos civilisations, nous pourrions au moins remercier les victimes appropriées, sinon les mots comme "repentir" ne sont que du verbiage, oui, encore du camouflage. Quand on en arrive à l'agit-prop, aucun d'entre nous ne peut concurrencer l'extrémisme dur des établissements religieux. Ils sont les maitres du genre.

IMPROJAZZ: A propos de votre travail actuel, pensez-vous qu'il s'agisse d'une évolution normale, non-critiquable, ou avez-vous d'autres sentiments, en regardant un peu en arrière?

RW: Ah ah! Une question à propos de mon travail! Terrain plus sûr?! Non, cependant, je n'ai pas l'impression qu'il ait suivi "une évolution normale, non critiquable". Je me sens infirme non pas à cause de la paraplégie, mais à cause de mes propres insuffisances et limitations frustrantes, je vends mes chansons parce que j'ai besoin d'argent, sinon je n'en aurais pas le courage. Ce n'est pas une question d'évolution de luxe, c'est un problème plus simple que j'ai toujours, je ne sais même pas comment commencer. Je garde naturellement une reconnaissante surprise aux gens qui écoutent les résultats. Que puis-je dire? Merci.

IMPROJAZZ: Peux-tu nous parler de "Nantrue's Hole" et de MATCHING MOLE?

RW: "Nantrue's Hole" n'a rien à voir avec Nan True's Hole...C'est comme ça avec les chansons...avec ce genre d'auteurs de chansons subtiles. C'est le nom d'une maison, que possède un de mes amis, dans le Sussex. Et j'imagine que l'origine du nom vient du fait que cette maison était habitée par une femme avec des pouvoirs spéciaux, qui s'appelait Nan TRUE, probablement une "fortune teller", une diseuse de bonne aventure...Une espèce de sorcière qui vivait dans cette maison. Je l'imaginais avec son regard de peur, et son pouvoir dans le village anglais dans lequel elle vivait, complètement superstitieux. Mon ami avait hérité de cette maison, et j'ai pensé "Ce nom est trop bon pour simplement une maison". Phil MILLER était d'accord avec moi, et c'est devenu un morceau de musique.

Oui, je sais que j'ai dit que je ne pourrais plus parler de MATCHING MOLE...B.A.Before the accident. Avant l'accident. Parfois je pense, parfois non! Aujourd'hui, je ressens comme un vague d'affection pour nous-mêmes

3

RW: Ah ah! Une question à propos de mon travail! Terrain plus sûr?! Non, cependant, je n'ai pas l'impression qu'il ait suivi "une évolution normale, non critiquable". Je me sens infirme non pas à cause de la paraplégie, mais à cause de mes propres insuffisances et limitations frustrantes, je vends mes chansons parce que j'ai besoin d'argent, sinon je n'en

aurais pas le courage. Ce n'est pas une question d'évolution de luxe, c'est un problème plus simple que j'ai toujours, je ne sais même pas comment commencer. Je garde naturellement une reconnaissante surprise aux gens qui écoutent les résultats. Que puis-je dire? Merci.

IMPROJAZZ: Peux-tu nous parler de "Nantrue's Mole" et de MATCHING MOLE?

RW: "Nantrue's Hole" n'a rien à voir avec Nan True's Hole... C'est comme ça avec les chansons... avec ce genre d'auteurs de chansons subtiles. C'est le nom d'une maison, que possède un de mes amis, dans le Sussex. Et j'imagine que l'origine du nom vient du fait que cette maison était habitée par une femme avec des pouvoirs spéciaux, qui s'appelait Nan TRUE, probablement une "fortune teller", une diseuse de bonne aventure ... Une espèce de sorcière qui vivait dans cette maison. Je l'imaginais avec son regard de peur, et son pouvoir dans le village anglais dans lequel elle vivait, complètement superstitieux. Mon ami avait hérité de cette maison, et j'ai pensé "Ce nom est trop bon pour simplement une maison". Phil MILLER était d'accord avec moi, et c'est devenu un morceau de musique.

Oui, je sais que j'ai dit que je ne pourrais plus parler de MATCHING MOLE… B. A . Before the accident. Avant l'accident. Parfois je peux, parfois non! Aujourd'hui, je ressens comme une vague d'affection pour nous-mêmes comme nous étions, même pour moi-même, il y a si longtemps, parce que cela semble comme pour quelqu'un d'autre. J'écoute ces bandes maintenant, et je pense "Go, go, go!!!" (en riant très fort). Je ne sais pas où, mais va quelque part... Tu le sais!".

MATCHING MOLE avait Phil MILLER à la guitare, qui aurait préféré jouer une note fausse plutôt, qu'une note déjà jouée par quelqu'un d'autre. J'admirais cet esprit. Et il continue à travailler et composer dans des formes très rares et des atmosphères de connaissance musicale avancée... au-delà de ma connaissance technique. Je suis heureux qu'il ait été avec nous lorsqu'il était... Vous savez... plus jeune, les premiers jours, enthousiaste!

Bill McCORMICK travaille maintenant pour le parti travailliste, je pense. Il était le bassiste, quelqu'un de très inventif, et quel homme formidable! Il était comme ça, et l'est encore.

Les deux Dave... Dave SINCLAIR jouait de l'orgue Hammond, et les gens essayent encore de le persuader d'en jouer avec CARAVAN (maintenant reformé et qui tourne pas mal en Angleterre). Il ne comprenait pas ça. Maintenant il possède un magasin de claviers, et ne comprend toujours pas pourquoi les gens veulent qu'il retourne à l'orgue Hammond! Mais nous qui avons été élevés avec Jimmy SMITH et BOOKER T., on n'en a jamais assez de ce son Hammond! J'aime ce son, et tous ceux qui le pratiquent savent ce que c'est.

Dave McRAE est peut-être le meilleur musicien avec qui j'ai travaillé. Il jouait des claviers à cette époque, principalement du piano électrique. Il est retourné maintenant à ce que je pense être un piano japonais, sur lequel on joue de la musique classique. Il est reparti aux antipodes... quelque chose à voir avec les pieds sur la partie opposée de la terre! L'Australie. Et il me manque! Non seulement à l'époque de MATCHING MOLE, mais aussi pendant la période qui a suivi, lorsque j'expérimentais après le deuxième LP de MM. Vous savez, j'ai travaillé dans diverses formations qui n'ont pas été enregistrées, avec Dave McRAE, dans des situations informelles... avec Gary WINDO au ténor, et parfois Ron MATHEWSON à la basse. Je pense que j'ai atteint une sorte de confiance organique à la batterie avec Dave, que j'avais atteint il y a très longtemps avant. Et ainsi était MATCHING MOLE! Il n'y a rien de spécialement romantique à venir à propos de Mole, sauf l'intérêt des autres gens, qui m'a fait avoir une autre écoute. Je ne suis plus embarrassé par la naïveté de ce groupe. Je suis heureux qu'il existe des bandes qui n'ont jamais été entendues, des radios, etc.

IMPROJAZZ: Gary WINDO est mort en juillet 92, Ollie HALSHALL en avril 93, Mongesi FEZA, Chris McGREGOR, Dudu PUKWANA... des gens que tu as côtoyés... Quels sont tes sentiments envers ces amis décédés?

RW : II est vrai que mes compagnons musicaux les plus compréhensifs ont déjà obtenu la paix parfaite. Je les envie, mais je me sens un peu perdu sans leur chaleur. Beaucoup de nos moments ensemble, les plus chanceux, ne sont pas encore disponibles publiquement, mais ils existent toujours sur quelques cassettes. Ces cassettes sont mes copains les fantômes: les cassettes avec Mongesi et Gary dans leur groupe SYMBIOSIS, cassettes de Gary WINDO, Dave McRAE et moi... Incidemment il y a d'autres moments heureux sur des cassettes privées avec des musiciens qui comme Dave McRAE, sont toujours, au moment où je parle, bien vivants. Par exemple, j'ai fait quelques "duos" avec le brillant joueur de claviers Francis MONKMAN. Et peut-être mon moment le plus fier fut lorsque le saxophoniste Evan PARKER contribua par un solo pour finir une chanson écrite avec le

poète Paul HAINES "Curtsy". (De bons souvenirs après tout).

IMPROJAZZ: Que penses-tu de la vie?

RW: Je ne connais pas autre chose encore... Je n'ai rien pour comparer. C'est comme une course de chevaux. Je ne suis pas sûr que... Pas pour moi. Je dois encore trouver! *(rires)* Je pense que c'est étrange, réellement. Soit ce qui concerne la vie est biaisé, parce que les gens qui en parlent sont vivants. C'est très étrange car s'il n'y avait aucune vie, je ne l'aurais pas prédit. Je peux imaginer des planètes, des industries, de la poussière, du vent et des explosions. Il existe des parodies diverses de la vie, comme le feu, qui semblent voyager... Et qui veulent prendre les choses, les consommer. La vie est comme le dernier écho de ce qui a existé autrefois. Une sorte différente du feu. Je ne sais pas.

Robert parlerait des heures, et nous l'écouterions toujours passionnément. Mais l'œuvre la plus achevée concernant sa vie sort cette année, chez Chris CUTLER. "Wrong Movements" a été écrit par le canadien Mike KING, et c'est une vrai bible! Mike a travaillé en étroite collaboration avec Robert lui-même, et contrairement à certains écrits, WYATT est tout-à-fait d'accord sur l'entreprise. Un MUST! Sinon, il est urgent de s'abonner à "Old Rottenhat's Journal", qui nous a aidé pour cet article: c/o Terry VALDERAS, 2021 S.E.TAYLOR Street, PORTLAND.OREGON 97214 USA. La souscription est de $5 pour trois lettres, mais peut-être plus pour l'Europe. N'hésitez pas à contacter Terry, déjà un fidèle d'IMPROJAZZ!

Philippe Renaud

Site Improjazz

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Le psychédélisme anglais 1966/68 - Soft Machine - Juke Box Magazine - N° 73 - septembre 1993

SOFT MACHINE





Dominique Martin de la Cruz termine ici son tour d'horizon du psychédélisme anglais, de cette époque charnière, 1966-68, qui a vu tant de groupes exploser au firmament. Seule la partie psychédélique de chaque formation, ayant au moins enregistré un album, est retracée ici. Pour le reste de leur carrière il suffit de se reporter aux numéros de Juke Box Magazine cités en référence. Ce cinquième et dernier chapitre nous emmène de Soft Machine aux Zombies, en passant par les Yardbirds.

L'univers de Soft Machine est tout autre à celui des différentes formations psychédéliques anglaises, tels les délires intérieurs d'une machine emballée.
L'influence musicale du groupe (musique indienne, jazz brésilien, rythmes afro-cubains et Archie Shepp) donne une coloration patchwork laissant souvent libre cours à l'improvisation. Il suffit alors de fermer les yeux et, à l'écoute de leurs premiers disques,

de se repasser dans la tête leurs folles prestations scéniques, silhouettes éclatées sur fond de light-shows diffusant à plein régime le *trans-british-express* et somnanbulatoire « **We Did It Again** » ou l'envoûtant «**Why Are We Sleeping** » avec les sons d'orgue rappelant les sirènes de police. Pourquoi en effet sommes-nous en train de dormir alors que ce que nous cherchons est devant nos yeux : « *People are watching/ People do stare/ Waiting for something/ But already there/ Tomorrow l'Il find it.* » (Les gens observent/ Et vous fixent/ Attendant quelque chose/ Qui est déjà là/ Demain je te trouverai). Le groupe se forme à Canterbury en 1966. Les membres en sont alors Robert Wyatt (batterie, chant, qui vient de quitter les Wilde Flowers), Kevin Ayers (basse, chant), Mike Ratledge (claviers) et Daevid Allen (guitare). Influencés par le rock et le jazz, ils se produisent sous différents noms de groupe (Bishops, Four Skins, Mr. Head) avant d'adopter celui de Soft Machine que leur propose Mike Ratledge, tiré d'un roman de William Burroughs : «La Machine Molle». Durant leur séjour à Majorques (aux Baléares), ils rencontrent un excentrique millionnaire, Wes Brunson, qui décide de financer le combo. Dès 1967, à Londres, Soft Machine multiplie les prestations et il n'est pas rare de les voir souvent à l'UFO, au même programme que Pink Floyd. Ils sont même en avance sur ceux-ci quant à la qualité de leur spectacle question light-show.



Mike Ratledge, Robert Wyatt et Kevin Ayers le 18 novembre 1967 au Palais des Sports.

Bien avant eux, ils ont développé aux Baléares la technique du light-show avec le technicien Marc Boyle. Leurs concerts sont un déluge de sons et d'images pour des happenings où les spectateurs font partie intégrante du show. En connexion avec Giorgio Gomelsky, le quatuor répète des chansons de Kevin Ayers. Ces bandes sortiront quelques années plus tard, sur le label Byg, tout d'abord dans la série « Rock Génération, Vol. 7 & 8», avant d'être reprises sur Charly Records. L'inénarrable Américain Kim Fowley, qui est toujours à l'affût de mauvais coups, produit en 1967 leur seul single sur Polydor, « Feelin' Reelin' Squelin' », auquel il collabore. Une semaine après, leur compagnie ressort le disque avec, en face A, l'envers, «**Love Makes Sweet Music**» (Polydor 56151). Puis, le 29 avril 1967 devant quelques milliers de hippies, Soft Machine participe à la fête psychédélique intitulée Fourteen Hour Technicolor Dream (14e heure de rêve en technicolor). Les membres rivalisent par leur tenue délirante. Daevid Allen porte un casque de mineur, avec la lampe qui illumine son visage lui donnant des reflets mordorés, et Kevin Ayers arbore un chapeau de cow-boy et d'immenses ailes. La musique est baroque à souhait et terriblement excitante. Dès l'été, on les voit sillonner la Côte d'Azur, vivant le plus souvent en faisant la manche à la terrasse des cafés. Ce qui ne les empêche pas de se balader avec un camion rempli de matériel électronique. C'est ainsi que Soft Machine participe au festival de Saint-Tropez dans la pièce de Picasso « Le Diable Attrapé Par La Queue », montée par Jean-Jacques Lebel et Victor Herbert. Puis ils partent pour Paris où ils sont programmés dans le cadre de l'émission TV Dim Dam Dom, avant d'orchestrer comme maîtres de cérémonie au spectacle psychédélique du studio des Champs-Elysées. Dans une mise en scène très

avant-gardiste, évoluant au milieu d'objets hétéroclites et d'explosions de couleurs, l'âme de Soft Machine donne un concert débridé musicalement, imposant un rythme très soutenu grâce à l'infatigable et super batteur Robert Wyatt qui, intraitable, contrôle tout du haut de son installation. Le groupe fait de toute façon la part belle aux improvisations (orgue et batterie). Peu après, ils sont de retour au Palais des Sports de Paris, en novembre 1967, pour participer au festival La Fenêtre Rosé où ils étonnent encore.

Groupe expérimental et scénique avant tout, Soft Machine grave son premier album courant 1968. Ce disque, simplement intitulé «Soft Machine», se rattache définitivement au courant psychédélique par sa conception. De plus, la pochette américaine est un modèle du genre avec sa roue dentelée permettant de faire apparaître au gré des trous aménagés différents motifs. Les moments de rare accalmie sont suivis de constructions intenses ponctuées par les déchaînements intempestifs de Robert Wyatt et des solos d'orgue mélodieux ou pseudo-atonals de Mike Ratledge. Néanmoins les titres qui se détachent le plus sont pour la plupart composés par le talentueux guitariste Kevin Ayers qui depuis le départ de Daevid Allen a abandonné la basse. Outre «**We Did It Again**» et «**Why Are We Sleeping**» déjà cités, le morceau «**Lullabye Letter**» retient joliment l'attention par sa structure marquée d'effets de fuzz, distortion et breaks appuyés soutenant bien les montées vocales. Le bassiste Hugh Hopper (ex-Wilde Flowers), qui les seconde pour l'instant, avant d'être intégré par la suite à Soft Machine, surprend avec l'harmonieux « **A Certain Kind** ». Puis, avec leur second LP. «**Soft Machine 2**», le groupe s'éloigne du courant pop psychédélique pour épouser les contours du jazz. Néanmoins la musique de Soft Machine nécessite un effort d'écoute et il n'est pas toujours évident d'accepter d'emblée les chansons que le groupe se plaît à déstructurer pour les reconstruire selon des improvisations très free (libre). Le bombardement sensoriel peut parfois surprendre et gêner. Mais Soft Machine n'en demeure pas moins un rouage du courant psychédélique, particulier, qui a animé avec ferveur les années 1967-68 et dont les compositions étirées ont meublé avec charme l'espace environnant d'alors, créant de multiples sons et rythmes nouveaux. A ce jeu, Soft Machine a libéré un courant d'interférences contribuant à un équilibre du monde du rock et du jazz dans un jet électronique continu d'une machine molle se proposant de rééduquer l'oreille et les esprits.



Previous article

Next article

Back to the list

Robert Wyatt L'être-ange - Jazz Magazine - N° 426 - mai 1993

ROBERT WYATT L'ETRE-ANGE



par Thierry Jousse

Ni vraiment rock ni vraiment jazz, et vraiment pas jazz-rock, le batteur-inventeur hier de Soft Machine, aujourd'hui chanteur et compositeur, se rappelle à nos meilleurs souvenirs avec deux rééditions et une nouveauté.

L'identité musicale de Robert Wyatt est essentiellement incertaine. Traditionnellement identifié au monde du rock, son univers n'a pourtant que de très lointains rapports avec une musique issue du *rhythm and blues*. Sans doute fut-il, à certains moments, proche du *jazz-rock* ou autre *progressive rock*, mais ces concepts-étiquettes sont si flous qu'ils confinent le plus souvent à l'attrape-tout. Loin de moi, pourtant, l'idée de coloniser cette musique à partir du jazz. Ce que nous apprend la publication récente et simultanée de trois cd, deux rééditions ("The End of an Ear", premier disque de Wyatt devenu introuvable, enregistré sous son nom en 1970, alors qu'il était en rupture de ban avec son groupe d'origine Soft Machine, et "Mideighties", qui comprend l'intégralité de "Old Rottenhat", accompagné de quelques morceaux de ces mêmes années 80, dont certains demeuraient jusque-là inédits) plus une nouveauté ("A Short Break", suite de cinq morceaux enregistrés à la maison et en solitaire sur un magnétophone quatre pistes) c'est plutôt que le monde de Wyatt ne renvoie qu'à lui-même tout en étant sans cesse redéfini et diffracté par un ensemble de connexions, interpolations, mises en relation, lectures et relectures, kaléidoscope coloré qui ne cesse d'éclater pour mieux se recomposer autour d'un noyau infracassable.

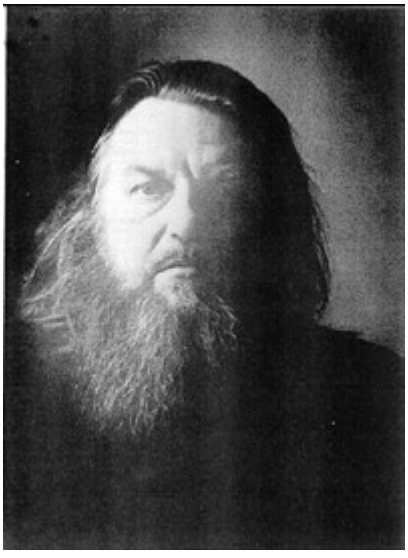
L'éducation musicale de Wyatt fut pétrie de jazz: Fats Waller, Duke Ellington aussi bien que Lennie Tristano ou le Modern Jazz Ouartet lui sont familiers. Son jeu de batterie ne serait pas ce qu'il fut sans Elvin Jones ou Tony Williams. Son chant, si particulier, revendique la tradition fertile de Billie Holiday, Betty Carter ou Sarah Vaughan. Voilà pour quelques racines avouées d'une musique qui ne travaillera pas exactement à les faire fructifier, mais plutôt à s'envoler et proliférer à partir d'elles dans des directions imprévisibles. L'oeuvre elle-même est nourrie de citations, emprunts, affinités, reprises. On entend ici et là des échos d'Ornette Coleman (Peace), de Charles Mingus (*Boogie Stop Shuffle*, dans Shrinkrap), Dizzy Gillespie (*Con Alma*, au début de *To Caravan and Brother Jim*, dans l'album "The End of an Ear"), même de Nina Simone (dans "Rock Bottom"). Plus curieux encore, Robert Wyatt aime à reprendre des standards qu'il relit de manière toute personnelle.



Au temps de Soft Machine

Dans "Nothing Can Stop Us", paru à l'orée des années 80, on trouve trois perles rares. *Round' Midnight*, *Memories of you* (ces deux-là figurent dans la compilation qui vient de paraître) et *Strange Fruit*. Fidèle en un sens aux univers respectifs qu'il investit de sa voix blanche et fantomatique, Wyatt s'emploie à redonner une nouvelle innocence à ces emblèmes du jazz le plus noir, le plus "bluesy". Aérienne, quasi translucide, légère et dramatique à la fois, sa version de *Round' Midnight* est comme l'ombre de toutes les versions précédentes, célèbres ou inconnues. Elle en est comme la formé décantée, celle qui vient nécessairement après toutes les autres, comme si la composition de Thelonious Sphere Monk était désormais accompagnée à tout jamais et en permanence d'un double incroyablement persistant quoique invisible. On pressent chez Wyatt un désir de retourner à l'origine, c'est-à-dire ici à la ritournelle, que l'on fredonne mentalement plutôt que vocalement, mélodie obsédante, enfantine, entendue au loin et qui reste incroyablement présente alors qu'on croyait l'avoir oubliée depuis si longtemps, comptine simple qui installe un monde en quelques notes d'évidence. Les standards de Wyatt viennent et reviennent de loin, chus dans l'obscurité de l'oubli et remontant à peine à la surface, encore nimbés de leur auréole de nuit. Ce *Round Midnight* ou ce *Strange Fruit* sont un peu comparables à l'étrange motif faulknerien du *Bruit et la fureur*, *Elle sentait comme les arbres*. La mélodie y est enfin dépouillée de tous ses oripeaux, simplifiée, aussi évidente que mystérieuse, elle marche toute seule, devenue autonome, phrase personnelle et non-personnelle à la fois qui s'échappe, n'ayant plus de compte à rendre qu'à elle-même, au-delà ou en-deçà du jazz. L'incroyable voix de Wyatt n'y est évidemment pas pour rien. Trop haut perchée pour être vraiment humaine, elle vient d'ailleurs, des anges, des nuées, presque céleste, à la fois hypersexuée et asexuée. Elle élève le débat, le met sur un autre plan, elle ralentit, décompose et donne du liant. Elle enchante et fait mal, ou peur. Elle renvoie encore et toujours à l'enfance, la sienne, la nôtre et surtout celle de la musique. Ou même, pourquoi pas, à un temps antérieur, d'avant la naissance.

Autre manière de relecture les deux versions de *Las Vegas Tango* qui encadrent "The End of an Ear". Ce chef-d'oeuvre incontestable signé Gil Evans, dont on trouve la forme la plus parfaite sur "The Individualism of Gil Evans", Robert Wyatt ne l'imite pas: il le recrée littéralement avec ses moyens propres. A ce moment précis de sa carrière, Wyatt est en devenir. il vient d'être exclu de Soft Machine, pour non-orthodoxie musicale, et n'a pas encore fondé Matching Mole. Ce qu'il trouve chez Evans, lui-même en devenir à cette époque, autour de l'électricité et de Jimi Hendrix, c'est une possibilité d'accroissement du temps qui est aussi une façon de créer de nouveaux espaces.



Comme chez Evans, le temps se spatialise littéralement et la référence au jazz ne passe plus par la traditionnelle succession des solos, mais plutôt par une distribution libre des sons, détails, singularités dispersés dans un espace mouvant. ouvert. Plus tard, à l'époque de "Rock Bottom", Wyatt confessera avoir été influencé, sous l'impulsion de sa femme Alfie Benge, par les derniers disques de Coltrane, eux-mêmes fondamentalement placés sous le signe de l'air. Plus généralement, le disque entier "The End of an Ear" est sans doute le plus jazz de toute une carrière traversée d'envolées et de trous d'air. Wyatt souhaitait y travailler avec Gary Windo et Mongezi Feza, deux "souffles" du Brotherhood of Breath de Chris McGregor, qui n'étaient pas libres pour l'enregistrement et qu'il retrouvera un peu plus tard pour "Rock Bottom" et "Ruth is Stranger

than Richard" (où on trouve d'ailleurs un thème de McGregor ainsi qu'une très belle version du *Song for Che* de Charlie Haden). Finalement, c'est avec Mark Charig et Elton Dean, transfuges de l'orchestre de Keith Tippett et de Soft Machine, qu'il élaborera le son de son album. Le jazz de "The End of an Ear" est fondamentalement impur, traversé d'effets de brouillage, de pianos solitaires et déchirants, de bandes magnétiques à l'envers, de charleston vocaux, de cuivres ayleriens, de thèmes lointains et à peine formulés, de percées atonales à la Don Ellis ou à la Lennie Tristano, un peu daté aussi mais moins qu'on pourrait le croire. C'est une conception globale et proliférante du son qui préside à l'installation d'une musique insituable, ni jazz, ni rock, ni "contemporaine", mais nouvel idiome incertain. Vingt-deux ans après, le dernier disque de Robert Wyatt en forme de pause, "A Short Break", offre un visage radicalement différent. Pourtant. à travers les différences, quelque chose insiste. "A Short Break" est placé sous le signe de l'intime et de la pauvreté. Wyatt n'éprouve même plus le besoin d'enregistrer en studio, il préfère rester chez lui. En solitaire, comme dans ses deux précédents disques, "Old Rottenhat" et "Dondestan", il chantonne quelques ballades liées encore à l'enfance. La technologie y est rudimentaire, le son feutré, étouffé. L'album ne dure que vingt minutes, il est soustrait à toute actualité, un peu neurasthénique ou peut-être serein. Le bruit du monde n'y parvient qu'atténué. Les paroles disparaissent et s'effacent dans un fredonnement insistant. N'agit plus qu'un mouvement de réitération, de surplace porté par la voix de muezzin de l'être-ange Wyatt. Musique de blues très blanc, lointain intérieur. Quelque chose insiste décidément. Pas du jazz ? A quoi bon cette question ? Un ange passe et repasse, toujours semblable et toujours différent...

> Zoom

T.J.

P. S. La plupart des informations concernant Robert Wyatt proviennent de l'émission radiophonique de Cyril Bécu et Gilles Pézerat, *Le Chant d'un funambule*, diffusé sur France Culture en mars dernier dans le cadre du *Rythme et la raison*.

À ÉCOUTER

"The End of an Ear", Cbs, 1970;
"Mideighties", Rough Trade, 1993;
"A Short Break", Voiceprint, 1993.

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Robert Wyatt - Rocksound - n° 3 - janvier/février 1993

COLLECTOR

Robert Wyatt



Des premiers balbutiements de Soft Machine au Grand Prix de l'Académie Charles Cros décerné à "Rock bottom" en 1974, la musique de Robert Wyatt a toujours emballé les Français. Alors que Rough Trade publie la collection rétrospective "Mid eighties" et que le label Voiceprint compile des ébauches jazzy intitulées "A short break", Pierre Perrone est allé rencontrer le chanteur qui demeure l'une des figures légendaires du rock britannique des vingt dernières années.

A la base, je suis un fan. J'écoute les disques des autres et, à l'occasion, je

concocte les miens" déclare volontiers Robert Wyatt. La carrière du musicien reflète tout à fait cette ambivalence de l'amateur et du créateur.

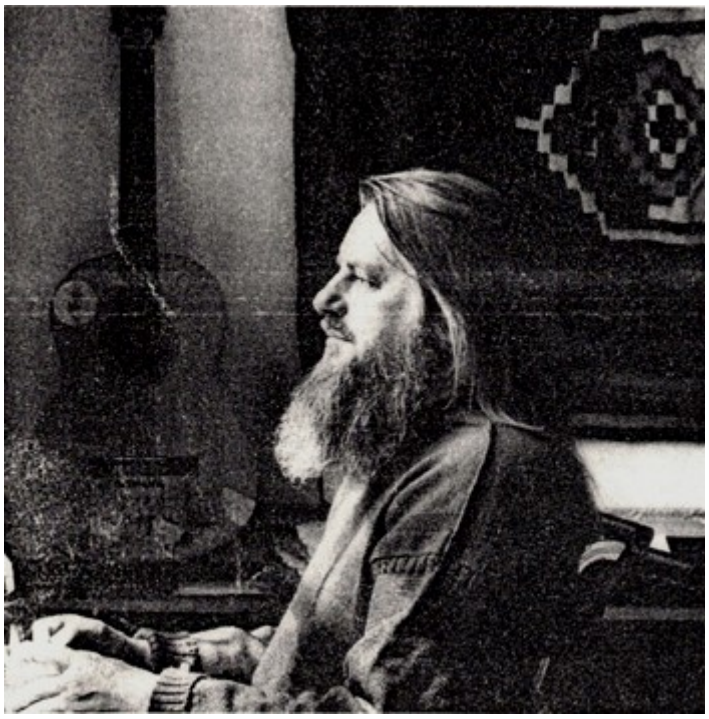
Robert vit le jour à Bristol le 28 janvier 1945. Sa mère "travaillait pour la BBC. Elle aimait des compositeurs comme Monteverdi tandis que mon pater préférait Prokofiev et Benjamin Britten. Pendant la deuxième guerre mondiale, mon père a découvert le jazz. il a vu Fats Waller dans un film intitulé "Stormy Weather" et il m'en a parlé. C'est grâce à lui que j'ai découvert Duke Ellington et que le jazz a joué un rôle si important dans ma vie" ajoute Wyatt qui se souvient également d'un film qui l'a beaucoup marqué. "Ascenseur pour l'échafaud" de Louis Malle avec une bande originale de Miles Davis.

"J'avais dix ou onze ans lorsque j'ai vu ce film à Paris : incapable de suivre le dialogue, je me suis laissé bercer par la musique tout en regardant Jeanne Moreau qui chialait dans des cabines téléphoniques. Le jazz m'a tout de suite fasciné même si, à l'époque, j'avais l'intention de me consacrer à la peinture. J'avais étudié le violon et la trompette à l'école mais le solfège ne m'avait jamais intéressé" soupire Robert.

MACHINE MOLLE

En 1962, notre bonhomme se retrouva au collège des beaux-arts de Canterbury. Il passait le plus clair de son temps "à écouter des disques de jazz fabuleux tout en peignant des croûtes minables. Un peu plus tard, j'ai rencontré Hugh Hopper et Daevid Allen. Nous nous sommes mis à concocter une musique improvisée qui ne ressemblait guère à du jazz même si nous nous inspirions dés disques d'Ornette Coleman, de Ray Charles et de Nina Simone. Nous avons commencé à pondre des compositions bien à nous qui étaient plutôt avant-gardistes ; nous bricolions avec des bandes magnétiques et nous inventions des trucs pas croyables, encore plus bizarres que ceux que nous avons mis en boîte par la suite", précise Wyatt.

A l'époque, le groupe s'appelait Wilde Flowers et changeait constamment de personnel. Robert sourit en disant que **"les fans sont fascinés par ce qu'ils ont baptisé la scène de Canterbury. En fait, c'était une ville provinciale vachement chiante. Il n'y avait pas des tas de musiciens : les jeunes qui s'emmerdaient et voulaient faire du boucan et de la musique faisaient cause commune. Les futurs membres de Caravan sont passés dans nos rangs. Un beau jour, Kevin Ayers est arrivé avec ses chansons influencées par le calypso et la bossa-nova. Il aimait aussi beaucoup les Kinks et il s'est mis à composer comme Ray Davies".**



Inspirés par le bouquin de William Burroughs, Wyatt (batterie), Allen (guitare), Ayers

(basse) et Mike Ratledge (claviers) se rebaptisèrent Soft Machine. En 1967, ils se produisirent avec Pink Floyd dans les clubs underground de la capitale britannique avant de publier un simple intitulé "Love makes sweet music". Kim Fowley et Jimi Hendrix participèrent aux sessions. Le 45 tours passa inaperçu dans le Royaume-Uni mais pas en France. Les quatre musiciens participèrent à un happening qui se déroulait à St-Tropez : il s'agissait d'une version du "Désir attrapé par la queue" de Picasso mis en scène par Alan Zion. Les gendarmes n'appréciaient guère les frasques de ces pseudo-hippies et débarquèrent pour disperser cette ménagerie. Le groupe remit le cap sur la Grande-Bretagne mais Daevid Allen, dont le passeport australien n'était pas en règle, se vit obligé de rester à Paris où il fonda un autre groupe légendaire, les fameux Gong (dont les pérégrinations justifieraient à elles seules un article dans une future édition de Collector, les habitants de la curieuse planète Gong ayant établi avec Magma les fondations de la scène musicale française du début des années 70). En 1968, Soft Machine embauchèrent Andy Summers (futur guitariste de Police) et tournèrent aux USA en première partie de Jimi Hendrix. Ce line-up ne fit pas long feu et se sépara après avoir mis en boîte un album qui ne sortit qu'à la fin de l'année. Hopper remplaça Ayers et l'arrivée d'Elton Dean au saxophone transforma peu à peu Soft Machine en groupe de jazz-rock ésotérique qui publiait des albums intitulés "Third" ou "Fourth".

Avec le recul d'une vingtaine d'années, Robert admet que les musiciens n'avaient "pas beaucoup d'atomes crochus. Hugh Hopper est le seul à avoir continué dans le même sens que moi. Il a d'ailleurs composé la musique de "Lisp service" que l'on retrouve sur "Dondestan", mon dernier véritable album paru en 1991. En concert, ça décollait quelquefois mais les disques de Soft Machine ne cassent pas trois pattes à un canard", avoue Wyatt qui avait déjà à l'époque enregistré un album solo intitulé "The end of an ear". Il plaqua le groupe en 1971 et monta Matching Mole (un jeu de mots laid sur la traduction française du nom de l'orchestre précédent : Soft Machine = Machine Molle. Vous suivez?) au sein duquel il se sentait "beaucoup plus à l'aise. Les trois autres musiciens étaient des potes à moi. c'était sympa. Nous étions vachement influencés par Lifetime, le groupe de jazz-rock de Tony Williams et nous nous sommes remis à improviser".

Fin 1973. alors qu'il s'apprêtait à partir en tournée avec son groupe, Robert fut la victime d'un tragique accident. Il s'était rendu à une sauterie où le vin coulait à flots et, dans le feu de l'action, le pauvre Wyatt tomba d'un balcon et se fractura plusieurs vertèbres. Il est depuis paraplégique, paralysé des deux jambes.

LE FEU SACRÉ

Les musiciens britanniques ne perdirent pas de temps pour venir en aide à leur collègue : Pink Floyd mirent sur pied un concert au bénéfice de Robert. Du coup, au lieu de sombrer dans la déprime, notre bonhomme passa le plus clair de sa convalescence à concocter les compositions que l'on retrouva sur "Rock bottom", l'album solo qui paru chez Virgin en 1974. Ceci dit, lorsqu'on mentionne Richard Branson, le grand manitou du label, Wyatt ne mâche pas ses mots : **"les gens l'ont pris pour un idéaliste parce qu'il avait les cheveux longs mais ça ne voulait rien dire. Il ne comprenait rien à la musique et faisait confiance à Simon Draper qui était un fan de Soft Machine. Comme le label démarrait, il voulait embaucher des gens qui étaient relativement connus comme Gong, Hatfield and the North et moi. Branson avait réalisé qu'il était possible de vendre des albums d'un artiste sans avoir au préalable besoin d'un hit. Pas besoin d'aller chercher plus loin"**, soupire Robert qui curieusement se retrouva dans les charts cette année-là avec une reprise inattendue du "I'm a believer" des Monkees.

Le chanteur fait la grimace : **"ce n'était pas vraiment un hit. Dans une interview, j'avais eu le malheur de mentionner mes chansons préférées (c'était l'époque de "Pin ups" et autres albums de cover versions de David Bowie et de Bryan Ferry). J'avais choisi des trucs de Roxy Music, des Beatles et, pour rigoler, j'ai dit les Monkees. Draper m'a presque forcé à mettre en boîte "I'm a believer", le pire c'est que j'ai réalisé qu'en fait c'était "Last train to Clarksville" que je voulais enregistrer, pas une foutue composition de Neil Diamond. Trop tard, la machine était déjà en route : Nick Mason, de Pink Floyd, qui était un de mes potes, a tenu la batterie, Fred Frith d'Henry Cow a assuré le violon et la guitare, Dave McRae d'Hatfield and the North était aux claviers. C'est une plaisanterie qui a foiré"** lance Wyatt qui concède toutefois que **"ça a valu la peine rien que pour voir la tronche des gens lorsque nous avons participé à Top of the Pops".** Le passage d'un artiste dans un fauteuil roulant au hit-parade télévisé de la BBC créa un précédent qui fit beaucoup pour les handicapés.

Fin 1974 les critiques musicaux français donnèrent un autre coup de main à la carrière de Robert en lui décernant le Grand Prix de l'Académie Charles Cros pour "Rock Bottom". En

repensant à la cérémonie, le chanteur sourit : **"Ça m'a vraiment motivé parce que je ne savais pas vraiment ce dont j'étais capable dans un fauteuil roulant. Je n'ai jamais retrouvé l'arrogance que j'avais derrière ma batterie mais, lorsque j'ai reçu cette récompense, j'ai compris qu'il fallait que je tire le meilleur parti des ressources que j'avais à ma disposition. Je pouvais assurer les percussions avec mes mains et ça ne m'a pas trop gêné de ne pas pouvoir tenir la batterie : Laurie Allen (ex-Gong) avait un style qui ressemblait au mien et j'étais vachement préoccupé par mes claviers, mes vocaux et le fait que c'est moi qui devais mettre en scène le disque en donnant des instructions à mes accompagnateurs. C'est seulement ces dernières années que je me suis remis à jouer de la batterie : j'ai eu le temps de réapprendre et d'adapter mon jeu à mes limites. Mais à l'époque, ce qui comptait, c'était de peaufiner les chansons"** explique Wyatt "Ruth is stranger than Richard" parut l'année suivante. des compositions comme "Soup song" et "Team spirit" continuent à emballer le chanteur qui remonta à l'époque sur les planches. **"Encore une fois, tous mes potes m'ont filé un coup de main. Mike Oldfield était de la partie mais j'ai réalisé que j'avais plus le trac en tant que chanteur que lorsque je pouvais me cacher derrière ma batterie. Ça m'étonnerait que je remonte sur scène de si tôt"** concède Robert.

SIMPLE COMME BONJOUR

La muse semble avoir quelque peu déserté notre bonhomme qui attend maintenant **"d'avoir accumulé assez de trucs pour un album. Je n'ai pas l'intention d'encombrer les ondes radios comme je le faisais autrefois. Je laisse ça aux jeunes"**, déclare-t-il sans aucune trace d'amertume dans sa voix fluette. Pourtant, au début des années 80, Wyatt publia une ribambelle de singles sur le label indépendant Rough Trade.



"A la base, je suis un fan. J'écoute les disques des autres et, à l'occasion, je concocte les miens."

ROBERT WYATT

Pour le chanteur, il s'agissait avant tout **"d'adopter une attitude de journaliste. Même si j'étais d'une génération différente, j'appréciais beaucoup l'enthousiasme du mouvement punk, le fait que personne ne se prenait trop au sérieux, qu'en deux temps trois mouvements, on pouvait mettre en boîte un 45 tours, le sortir et passer à un autre quelques semaines plus tard. J'aime beaucoup "Caimanera" et ma version de "At last I am free" qui était une adaptation mélancolique d'un titre disco"** explique-t-il. Comme l'explique Robert, **"cette série de simples ne tomba pas dans l'oreille d'un sourd. Clive Langer et Elvis Costello avaient apprécié mon interprétation de "Strange fruit" et l'accompagnement avec contrebasse, piano et balais, très fin de soirée dans un night-club enfumé, de "At last I am free". Ils m'ont envoyé une maquette de "Shipbuilding", une composition que Costello trouvait sans doute trop mélodramatique pour son répertoire. A ma grande surprise, j'ai réalisé que la composition allait comme un gant à mon style et que je ne pouvais pas refuser de l'enregistrer. J'admire énormément ce que fait Elvis Costello, il est tellement prolifique, tout le contraire de moi. Il a des tas d'idées, il déborde d'énergie et d'enthousiasme. Tout est bon : Chet Baker, la musique country, le vieux rock, la vague punk, tout l'intéresse. Et il n'a pas la grosse tête. Ce qui le motive c'est de mettre en boîte des disques qui valent le coup. Cette collaboration était parfaite et a marqué cette année là"**, ajoute Wyatt en repensant sans doute aux paroles de cette chanson qui examinait le conflit des Malouines. Le chanteur a longtemps pris un malin plaisir à donner un coup de pouce à de bonnes causes (voir le "Pigs in there" de l'album "Végétarien" "Artists for animals", "The liberator" qui figure sur l'album rétrospective "Mid-eighties", réédition qui combine l'intégrale de "Old rottenhat" et une ribambelle de simples

et de faces B) mais il avoue "**avoir de moins en moins le temps de filer un coup de main à d'autres artistes. Collaborer avec d'autres, ça me permet de lubrifier les pièces du moteur mais on retrouve ce que je définis vraiment comme étant ma musique bien à moi dans des disques comme "Rock bottom". "Old rottenhat" et "Dondestan".**

ENGAGE

Au fil des années, Robert est devenu de plus en plus engagé, enregistrant des titres comme "Biko", "Chairman Mao", "The United States of Amnesia", "Trade Union", "The wind of change", "When I think about my country" et militant pour le Parti Communiste britannique. Ceci ne l'empêche pas d'avoir un sens de l'humour irrévérencieux . Il intitula l'un des albums de Matching Mole "Little red record" (allusion ironique au livre rouge de Mao et, sur "Dondestan", il n'avait pas hésité à se présenter comme un "Left on man" qui refuse de changer. "**Je me moque de moi-même mais je considère toujours que le néo-colonialisme des pays occidentaux est lamentable, que l'impérialisme économique est dégueulasse et que ça n'a guère avancé les Soviétiques d'avoir Mc Donald's ou Pizza Hut à Moscou. On a présenté ça comme un exemple d'une certaine diversité mais, à mon avis, c'est plutôt un symptôme de l'uniformité qu'on retrouve aux quatre coins de la planète**", soupire notre bonhomme qui évite généralement de lire les journaux et préfère éplucher des bouquins "Deterring democracy" de Noam Chomsky. "The sight of the wind" est d'après Wyatt la composition qui résumait le mieux la démarche de "Dondestan". "**J'ai utilisé certains effets sonores qui datent de "Rock bottom" et j'ai ressorti ce vieil orgue au son caractéristique qui a bien collé au poème d'Alfie**" élabore le chanteur qui avoue "**avoir eu du mal à pondre des lyrics. J'avais des tas d'idées musicales mais au niveau des paroles, ça coinçait. Et puis, après avoir longtemps tourné en rond, j'ai réalisé que mon épouse avait écrit des tas de poèmes que je pouvais mettre en musique. Je n'ai donc pas hésité à les lui piquer**", lance Robert en faisant un clin d'œil à Alfreda Benge qui était présente pendant notre interview. Le couple a abandonné la capitale britannique et réside maintenant dans une petite ville du Lincolnshire où Wyatt peut se promener "**en fauteuil roulant sans trop de difficultés. Les activités culturelles sont limitées ce qui n'est pas plus mal puisque ça m'oblige à travailler dans ma salle de musique. Plus j'y suis, plus je risque d'arriver à créer quelque chose. Je ne suis pas musicalement incontinent !**" lance-t-il en se moquant de sa situation.

Le chanteur admet que "Dondestan" n'existe pas. "**C'est une sorte de pays mythique que j'ai inventé, peut-être parce que je n'ai guère l'impression d'avoir des racines. Tous ces conflits nationalistes qui remontent à la surface me fascinent même si je dois avouer que j'ai tiqué lorsque je suis rentré du studio où je venais de mentionner les kurdes dans mes paroles et que j'ai réalisé qu'on ne parlait que d'eux à la télé. En mentionnant des événements précis dans mes compositions, je cours toujours le risque de ne plus être d'actualité. J'essaie en général de faire passer un autre message plus général en me servant d'exemples particuliers qui seront peut-être un jour datés. Lorsque j'ai chanté "Born again Christian", je ne m'attendais pas à ce qu'on libère Nelson Mandela de si tôt. Mes textes seront redondants lorsque tout ira bien dans le monde**" ajoute Robert sans jamais tomber dans l'humanisme grandiloquent d'un Jim Kerr ou d'un Bono. Wyatt est toujours surpris par le succès de ses disques à l'étranger. "**C'est vrai qu'à la grande époque de Soft Machine, je me produisais plus en France qu'en Angleterre. Et n'oublions pas que les Français sont des fanas de jazz que ce soit le be-bop, Oscar Peterson, Thelonious Monk, Errol Garner**" élabore notre bonhomme tandis que je songe un instant à le comparer à ces géants de la musique du vingtième siècle.

L'humilité du chanteur m'empêche de le couvrir de lauriers, d'autant qu'il se moque une fois de plus des difficultés qu'il éprouve à s'exprimer en français. "**Un journaliste de Libération avait autrefois eu le malheur de me dire que je parlais sa langue comme un pied et j'ai laissé tomber. Quand j'essaie de parler français, j'ai l'impression que mon cerveau est un œuf brouillé**", soupire-t-il alors que je prends congé. Robert Wyatt ne devrait pas se faire de souci: sa musique intimiste transcende toutes les barrières.

Pierre Perrone

Mid eighties : la compilation Wyatt

ROBERT WYATT : MID EIGHTIES (Rough Trade/VIRGIN)

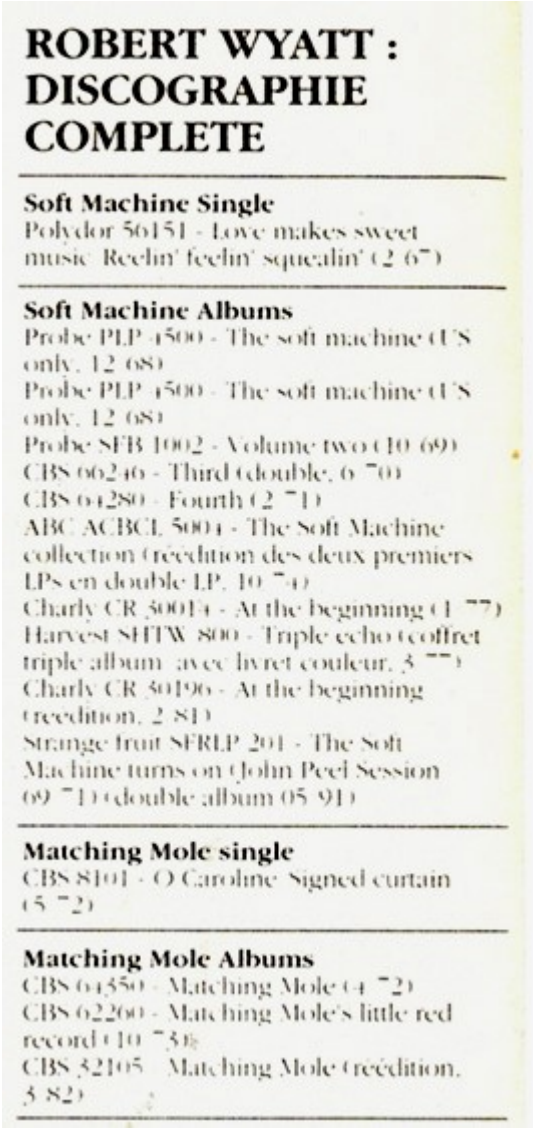
Saluons, avec toute la déférence qu'il convient, l'opportunité (autant que "l'opportunisme" en ces temps alléchants d'étrennes) de Rough Trade qui offre avec "Mid eighties" un survol circonstancié de l'activité musicale de Robert Wyatt au sein du label et du Cartel à la période charnière 1984-1985.

Centrée autour de l'album Old rottenhat", sorti en décembre 1985 et 1er album solo de Wyatt depuis "Ruth is stranger than Richard" publié une décennie plus tôt chez Virgin et dont elle reprend l'intégralité des 10 titres, cette compilation offre l'intérêt majeur pour tous ceux qui ne collectionnaient pas de façon maniaque les 45 t séminaux publiés au compte-goutte par "le reclus" du Lincolnshire d'accéder aux 8 titres (Maxi 45, B sides et collaborations aux LP collectifs du Cartel) qui ont préparé et annoncé en 1984 la Genèse de "Old rottenhat".

Le maxi 45 (4 titres) "Work in progress" qui ouvre magnifiquement cette compil est à lui seul le résumé parfait des années Wyatt/Rough Trade (80/84) qualifiées par facilité "d'engagées et de militantes". Retiré du monde, physiquement cloué sur sa chaise roulante, condamné à l'artisanat du 4 pistes, Robert Wyatt applique à la lettre le mot d'ordre conceptuel d'un Kandinsky qui veut que tout artiste opératif et conscient de son art soit déjà, à lui seul une minorité opprimée.

D'où le processus de validation et de sublimation de son travail (qui passe nécessairement par un engagement mondialiste auprès de tous ceux qui, dans un monde dominé par la "barbarie triomphante" du néocolonialisme et le travail d'uniformisation culturelle engendrée par la logique du capitalisme, combattent pour assurer la reconnaissance légitime de leurs droits et de leur dignité.

Mondialisme. conscience et humanisme : Robert Wyatt. en Artiste Absolu, a raison 10 ans avant tout le monde. Devant l'effondrement des messianismes d'état et les idéologies "libératrices" marxisantes, l'engagement (concept



ROBERT WYATT : DISCOGRAPHIE COMPLETE

Soft Machine Single
Polydor 56151 - Love makes sweet music Feelin' feelin' squealin' (2 67)

Soft Machine Albums
Probe PLP 4500 - The soft machine (US only, 12 68)
Probe PLP 4500 - The soft machine (US only, 12 68)
Probe SFB 1002 - Volume two (10 69)
CBS 66246 - Third (double, 6 70)
CBS 64280 - Fourth (2 71)
ABC ACBCL 5004 - The Soft Machine collection (réédition des deux premiers LPs en double LP, 10 74)
Charly CR 30014 - At the beginning (1 77)
Harvest SHTW 800 - Triple echo (coffret triple album avec livret couleur, 3 77)
Charly CR 30196 - At the beginning (reedition, 2 81)
Strange fruit SFRLP 201 - The Soft Machine turns on (John Peel Session 69 71) (double album 05 91)

Matching Mole single
CBS 8101 - O Caroline Signed curtain (5 72)

Matching Mole Albums
CBS 64350 - Matching Mole (4 72)
CBS 62260 - Matching Mole's little red record (10 73)
CBS 32105 - Matching Mole (reédition, 5 82)

sartrien si obsolète qu'on peut lui prédire un retour en force) redevient un humanisme, un combat personnel et intime, au plus près de l'être. D'où l'absolue évidence et modernité des reprises telles que "Biko" (reléguant le tiers-mondiste Peter Gabriel au rang d'un vulgaire et pompeux bateleur de tréteaux médiatiques) ou "Te recuerdo Amanda" (du révolutionnaire et martyrisé chilien Victor Jara). Minimalisme, recueillement, scansion haletante d'une voix de tête, torturée et sereine, qui tutoie les anges mais célèbre la finitude des corps qui souffrent, la litanie envoûtante d'un orgue qui pervertit le concept même de religieux en le débarrassant de ses oripeaux grandiloquents ou prétentieux (cf. Eno, Emerson) pour mieux en exprimer l'essence : re-lier les consciences. Tout l'art de Wyatt est là - et qui va illuminer l'album "Old rottenhat" - : dénoncer l'intolérable mais échapper par une stylisation épurée (à la limite de la pauvreté - comme de l'arte povere ou des primitivistes italiens du Quattrocento) à la contingence historique pour viser l'universel. Emotion intacte, une musique qui ne prend pas une ride puisque hors du temps et des modes, une fidélité absolue a la "ligne claire" et au dépouillement qui place Robert Wyatt à la hauteur séminale d'un Lou Reed et peut-être même plus haut puisque celui-ci a l'intelligence que n'a plus celui-là : affirmer sa personnalité en évitant les pièges dorés de l'ego.

Dépouillement poussé à l'extrême avec "Pigs... (in there)" contribution à l'album collectif "Artists for animals" où Wyatt aux côtés de Durutti Column, Madness, Style Council et Anne Clark, dénonce l'indignité humaine infligeant des traitements dégradants aux animaux. Aucune indignation ni dénonciation, seulement une voix, exilée du plus profond d'elle-même, qui se déshumanise progressivement, cancérisation technologique de l'inhumanité en acte : terrifiant d'efficacité. Une grande leçon de Savoir-Vivre.

Enfin deux grandes perles n'appartenant pas à la ligne "engagée": "Memories of you" et "Round midnight", superbes covers en B side du maxi "Shipbuilding" produit par Elvis Costello et sorti en novembre 1982. Hommage appuyé de Wyatt aux influences jazzistiques qui ont fortement influencé ses débuts musicaux (cf. article ci-dessus). Avec "Memories of you" composé par le pianiste américain Eubie Blake en 1930, spécialiste du ragtime, hommage paternel et écho assourdi du "Memories" composé par Hugh Hopper et B side de son premier single solo "I'm a believer" sorti en

Robert Wyatt Singles

Virgin VS 111 - I'm a believer Memories (9/74)
Virgin VS 115 - Yesterday man Sonia (4/75)
Rough Trade RT 037 - Arauco Caimenera (p/s, 5/80)
Rough Trade RT 052 - At last I am free Strange fruit (p/s, 11/80)
Rough Trade RT 046 - Stalin wasn't stallin' (b/w "Stalingrad", par Peter Blackman, p/s, 2/81)
Rough Trade RT 081 - Grass (b/w "Trade Union", par Dishari, p/s, 8/81)
Rough Trade RT 115 - Shipbuilding Memories of you (p/s, 8/82)
Rough Trade RT 115 - Shipbuilding Memories of you (pochette ouvrante, p/s, 11/82)
Rough Trade RT 115T - Shipbuilding Memories of you Round Midnight (12", p/s, 11/82)
TUC 784 TUC 784 - The age of self ("Raise Your Banners High", par the Grimsthorpe Colliery Band p/s, 9/85)
Rough Trade RT 168 - The wind of change Namibia (chanté avec The Swapo singers, p/s, 10/85)
Rough Trade RT 168 T - The wind of change Namibia (12", p/s, 10/85)

Robert Wyatt EPs

Virgin VS 499 - From man to woman (plus members of cast, 4/82)
Rough Trade RT 149 - Work in progress (Biko Amber and the Amberines Yolanda Te Recuerdo Amanda, 12", 8/84)

Robert Wyatt Albums

CBS 64189 - The end of an ear (10/70)
Virgin V 2017 - Rock Bottom (7/74)
Virgin V 2034 - Ruth is stranger than Richard (4/75)
CBS 31846 - The end of an ear (réédition, 8/80)
Virgin VGD 3505 - Rock Bottom Ruth is stranger than Richard (réédition double album, 3/81)
Rough Trade ROUGH 35 - Nothing can stop us (premier pressage sans "Shipbuilding", 4/82)
Rough Trade ROUGH 35 - Nothing can stop us (contient "Shipbuilding", 4/83)

septembre 1974. Mélodie poignante, tempo ralenti, une nostalgie du fond des âges "Héroiques" de l'âme noire. Une très grande démonstration des possibilités vocales et harmoniques de Wyatt et une charge émotionnelle qui l'apparente idéalement aux dernières œuvres de la grande Billy Holiday. Avec l'impérissable "Round midnight" d'un autre grand reclus et génie musical Theolonus Monk, Wyatt salue son maître : le prince de l'économie, le grand architecte du silence, le Gary Fisher de la syncope. Un hommage sublime : Monk venait de s'éteindre 6 mois avant la sortie de "Shipbuilding". Il va sans dire que ces "minimalia" wyattiennes sont indispensables non seulement aux amateurs du grand Bob (s'ils ne les ont déjà) mais à tous ceux qui recherchent l'exigence musicale et la perfection formelle alliées aux plus hautes qualités humaines. Wyatt est incontournable et il le prouve une fois de plus à travers ces fragments et œuvres "de circonstances" où son art est au plus haut, entre minimalisme formel et charge émotionnelle maximale avec ce chant qui est, pour citer Marc Edouard Nabe. "l'oubli et la mémoire simultanée de tout ce qu'elle a souffert'". (SOFT MAD)

P.S. Une ou deux "réserves" méthodologiques sur la pertinence de la compilation Mid eighties :

1- pourquoi avoir oublié "Shipbuilding", la sublime collaboration Costello-Wyatt ?

2- pourquoi avoir omis les 2 litres : "Moments of delight" et "in the dark year" enregistrés par R. Wyatt avec le personnel d'Henry Cow en novembre 1984 sur 'The Last Nightingale" (45 t maxi, 5 titres, Recommended Records), superbes compositions free-jazz et s'insérant parfaitement dans la période traitée ?

3- pourquoi avoir écarté l'intégralité des 45 t Rough Trade ("Aranco", "Caimanera", et "At last I am free", "Strange
fruit", "Stalin was'n't slallin" et "Grass") quitte à faire un double CD, ou à écarter "Old Rottenhat" et en faire une compilation Rough Trade singles à part entière ?

Quien sabe, Amigo !

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

France-Culture - Le rythme et la raison, la douleur et la paix - Le Monde - 1er mars 1992

LE RYTHME ET LA RAISON, LA DOULEUR ET LA PAIX

Contrairement à ce qu'il croit, Robert Wyatt gagne à être connu. Voilà plus d'un quart de siècle, depuis les débuts de Soft Machine en 1966, que le musicien de Canterbury joue à cache-cache, avec les médias et la célébrité, bien sûr, mais aussi avec son public, avec ses collègues musiciens.

Il vit aujourd'hui dans une semi-retraite, à Louth, au nord-est de l'Angleterre. Lorsqu'on vient l'y trouver, il manifeste étonnement et gratitude (à ne pas confondre avec surprise feinte et mondanité) que l'on en ait trouvé le temps et l'énergie. Ensuite, il se livre, avec lucidité et acuité. Robert Wyatt appartient à cette catégorie de musiciens qui comprennent leur propre musique mieux que personne. Et la netteté du regard qu'il porte sur son univers rejaillit sur le reste du monde.Qu'il explique ce qui l'a conduit à chanter de cette voix haute, toujours au bord de la rupture, alors que son registre naturel en ferait plutôt un baryton, ou les raisons de son engagement politique, Robert Wyatt, voix calme et léger zozotement (malheureusement couverts par la traduction simultanée), exerce la même attraction apaisante que lorsqu'il fait de la musique.

Pour les journalistes de France-Culture, il est revenu aux sources, à cette école de Canterbury dont sont issus les groupes qu'il fallait appeler " progressistes ", Soft Machine, bien sûr (nom emprunté à Burroughs), Caravan, Gong et autres bizarreries. On suivra ensuite Robert Wyatt avec Matching Mole (Taupe coordonnée, Soft Machine se traduisant en français par Machine molle), puis en solo. Hémiplégique depuis 1973, à la suite d'une chute, Wyatt a réalisé deux disques parfaitement à part, Rock Bottom et Ruth Is Stranger than Richard, deux moments sans équivalent : savants et simples, déchirants et sereins.

Depuis, Wyatt n'a enregistré que par à-coups. Dondestan (Rough Trade, distribution Virgin), son dernier album, est sorti l'été passé après un silence de cinq ans. Pendant les années 80, Wyatt avait trouvé une espèce de moteur auxiliaire dans le militantisme politique. Adhérent au Parti communiste britannique au moment où celui-ci éclatait, il a enregistré tout un album " révolutionnaire " (Old Rotten Hat, Rough Trade), mélangeant chansons cubaines et spirituals internationalistes (Stalin Wasn't Stallin, créé par le Golden Gate Quartet pendant la seconde guerre mondiale). Aujourd'hui, il n'a en rien renié son rejet des mécanismes du show-business, de la culture-marchandise, mais son adhésion militante n'a pas survécu aux bouleversements en Europe.

Wyatt s'est souvent expliqué du manque de confiance en lui-même qui lui rend difficile le passage de la porte d'un studio (le Monde du 19 septembre 1991), il y revient ici, et, une fois encore, on se demande comment cette somme d'incertitudes peut aboutir à une musique aussi simplement parfaite.

Sotinel Thomas

Ecouter l'émission "Le Rythme et la Raison"

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Le parti d'en vivre - Best - N° 282 - janvier 1992

LE PARTI D'EN VIVRE



L'homme n'est pas très doué pour la paix

Avant "l'accident", Robert avait une bonne bouille blonde à la Brian Jones et des articulations miraculeuses : c'était le batteur le plus fin, le plus fou, le plus solide de la planète des blancs. Depuis, **Robert Wyatt** ressemble à Raspoutine un lendemain d'avoine carabinée et son œuvre aux grimaces d'Einstein : barbu-rubicond-soufflé-à-roulettes (pas russes : de fauteuil ! Et pas à bascule!), il a toujours l'air de protester qu'il ne l'a pas fait exprès... Avant "l'accident", Robert était celui des Soft Machine qui éternuait sur la nappe, un virtuose, certes, mais fort mal embouché, pitre qui ne sait plus s'arrêter : "Moon In June" ("Third") est son chant du (vilain petit) canard, son rôle sur "Fourth" étant ignominieusement réduit aux effleurages de cymbales et toms. Accablé d'ennui, le lutin bâcle un solo ("The End Of An Ear", sortes de tableaux d'une déposition chaotique mais déjà magnifique), puis fonde Matching Mole (dada-hue !) dont il inonde les deux albums de ses amples foucades mao-déstructurées. C'est là que survient la moche cabriole... *« On festoyait au troisième étage... J'ai cru que je pourrais descendre en rappel par la gouttière, mais la gouttière n'a pas voulu !... »*

Fractures irrémédiables, bassin brisé, jambes mortes. Huit mois d'hôpital, la main volontariste de son amie Alfie, artiste prussienne tendance Rosa Luxembourg et ces mots sardoniques qui tournent dans sa tête sauve : Rock Bottom... Lequel devient musique en 74, sans doute le seul au monde où l'odeur de l'éther vous a un goût de revenez-y aussi envoûtant qu'une plainte velvetienne. Moins connu, son successeur, "Ruth Is Stranger Than Richard", s'ouvre plus nettement vers le commentaire social aigre-doux, mais encore sous le couvert d'un rock-jazz futé de facture infiniment britannique. L'émergence des punks, qui devrait combler d'aise le Wyatt anti-tout qu'on connaît, le contraint au contraire au mutisme (rares collaborations proto-art contemporain avec Mike Mantler et Carla Bley), puis à l'exil (en Espagne, où Franco pourtant râle encore) : rebelle dialectique, le bonhomme voue un culte à la beauté en tant que vecteur de contrastes, de contradictions si possible.



ROBERT WYATT : « matou »

Ce qui est simple n'est pas nécessairement pauvre, par exemple!... Et le voilà, lui, le ludion qu'on croyait anar, qui s'inscrit au Parti Communiste dont le moignon goddon est ridiculement stalinien! Sa production des années suivantes, à partir de 80, s'articule autour du concept des singles ponctuels, où l'homme au basisme supposé ingénu de la pop (reprise du "I'm A Believer" des Monkees) s'oppose à la critique atrabilaire de l'évidence, et où l'humour volontiers abscon alterne avec l'essence de colère au premier degré (le confondant "Shipbuilding" antiguerre des Malouines écrit par Costello : ça durant cette période, Wyatt, s'il chante plus sublime et barjot que jamais, ne compose presque rien...). Une compilation Rough Trade et l'album de bric et de broc "Old Rottenhat" rendent dignement compte des errements didactiques de Robert en cette décade à courte vue. Enfin elle se clôt, et survint "Dondestan", où flottent à nouveau les méandres fuligineux de l'orgue Riviera qui firent les délices de linceul de "Rock Bottom". Plus des paroles à cru, ces mélopées comme des mantras passées au laminoir d'une voix ultime, unique et qui s'en marre derrière une masse de longs fils gris, au fin-fond d'une province anglaise qui sent la mer, dans une chaude maison banale où règnent une femme trapue et un parfum de savon tiède... *« Ce petit orgue de rien du tout, je l'avais dégotté par hasard quelque part en Italie : il avait ce son mélancolique et naïf que je devais chercher depuis l'enfance, probablement... Sans lui, je n'aurais pas pu composer "Rock Bottom", encore moins l'enregistrer! Et puis il a servi un putain de groupe rock qui me l'a cassé, je l'ai oublié dans un coin. Jusqu'à ce qu'« on » me pousse à le faire réparer, et comme je suis bonne pâte !... Ce n'est qu'un jouet, au fond, et voilà qu'on me dit « ô miracle ! » !... »*

Le son est tellement spécial qu'on ne songe même pas à lui donner un âge... *« Moi si! J'apprécie le temps qui passe, mais pas qu'on le découpe en tranches : dans ce cas là, je ne me souviens pas des sixties — trop défoncé! J'abomine les seventies — elles m'ont fait mal partout ! Et je conchie les eighties — tellement pauvres musicalement et socialement que les aigrefins ont inventé le concept néo-colonial de "world music " ! Je n'écoute que du jazz, ou la musique que les Indes, l'Egypte et le Burundi font depuis trois mille ans, pas les ersatz qu'on leur dérobe... Je suis un vieux matou immobile et revêche! (rires).* L'accueil fait à "Dondestan" me fait plaisir, pourtant, mais je ne crois vraiment pas pouvoir le jouer live : la scène est encore un enfer pour les gens comme moi, techniquement et financièrement, et c'est dommage parce que même dans cette maison, même un homme tassé sur une chaise ne font pas forcément de la confiture d'harmonie et de sérénité. L'homme n'est pas très doué pour la paix !... » C'est pour ça que Robert Wyatt demeure

communiste contre vents et marées ?... *« Mais c'est maintenant qu'il faut se proclamer communiste! Quand les rats ont quitté le navire! Retour aux catacombes! Revers de la farce! Jouvence! Le pessimisme, c'est espérer toujours!... »*

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Robert Wyatt, le rescapé du rock - L'Evènement du jeudi - N° 365 - du 31 octobre au 6 novembre 1991

Robert Wyatt, le rescapé du rock



Après cinq ans de silence, l'ancien batteur de Soft Machine, rockeur en fauteuil roulant, un temps converti au communisme, sort un nouvel album.

Robert Wyatt a une barbe un peu folle et les cheveux longs. Il a 47 ans et vit à Louth, une bourgade anglaise sans importance au nord-est de Londres. Robert Wyatt sort des disques au compte-gouttes. A chaque fois, on se laisse prendre à cette voix liquide et mélancolique qui, depuis trente ans, psalmodie d'étranges mélodies, entre rock dadaïste et jazz désenchanté. Après s'être tu pendant cinq ans, Robert Wyatt revient avec *Dondestan* (« Où sont-ils ? ») dédié aux apatrides.

Dans les années 60, Robert Wyatt était le batteur fantasque de Soft Machine, groupe

phare avec Pink Floyd de ce rock londonien avant-gardiste, qui servit de bande-son aux événements de Mai 68 : « *Nous n'avons jamais pensé jouer du rock. Probablement du fait que notre musique n'entrait pas dans un format déjà existant, nous nous sentions plus près de gens comme le jazzman Ornette Coleman qui avait en quelque sorte inventé une musique. On ne savait pas comment jouer de la pop... La pop n'offrait pas assez d'espace ouvert à l'improvisation.* » Soft Machine tourne aux Etats-Unis avec Jimi Hendrix. Les pataphysiciens les élèvent au rang de chevaliers de la Grande Gidouille. Robert Wyatt met au point un jeu fantasque de batterie, où cymbales et fûts chantent plus qu'ils ne marquent le rythme. Il chante aussi : « *La batterie est un instrument atonal qui produit des rythmes et une texture, une énergie, que j'appréciais dans le jazz. Mais en tant que consommateur de musique, ce qui me hantait, c'était de petits fragments de mélodie qui se stockaient dans mon esprit et n 'avaient pas l'opportunité de se développer dans ce contexte. J'avais donc besoin de trouver un contexte. Ensuite, ça a été un processus lent...* » Dès le quatrième album, sous l'impulsion du froid Mike Ratledge, la « Machine molle » s'oriente vers une musique de plus en plus structurée, oubliant son principe fondateur: « *L'absurdité comme élément libérateur.* » Robert Wyatt ne le supporte pas. Et s'en va. «Je ne voulais plus consacrer ma vie à être dans une machine de plus en plus efficace... Ils recherchaient quelqu'un de plus professionnel, j'étais considéré comme un amateur fini. » II fonde son propre groupe, Matching Molle, d'inspiration gauchiste : « Ce qui est bien dans le rock, c'est son côté démocratique, tout le monde peut en faire, tout le monde peut en écouter. »



Une nuit de l'été 1973, c'est le drame. Au cours d'une fête, Robert Wyatt, qui a toujours aimé boire, se prend pour un oiseau. Il sera paraplégique à vie. Adieu la batterie... Après un an d'hospitalisation, il enregistre grâce à Nick Mason, le batteur de Pink Floyd, *Rock Bottom*, un album magique, à mille lieues de ce que l'on entendait à l'époque. Il y chante un monde brumeux : « *Je chante presque une espèce de nostalgie pour des rêves qui ne se sont jamais réalisés : ce n'est pas tout à fait du militantisme.* »

Au début des années 80, Robert Wyatt le pataphysicien adhère au matérialisme dialectique et milite au Parti communiste britannique. « *Dans les seventies, j'ai voulu rejoindre des gens d'une classe qui s'éduque en permanence. Ma femme et moi étions sans cesse à recherche de livres et il était plus stimulant d'être dans un milieu où les livres circulent tout le temps. Le PC semblait un bon vecteur, car en Angleterre il n 'a jamais eu ni la crédibilité ni la taille de ceux de France ou d'Italie, pour d'évidentes raisons historiques : chez vous, la résistance passait par le communisme ; ici, elle s'appelait Winston Churchill... Je sentais que j'étais prêt pour rejoindre une organisation politique qui était aussi impopulaire et incomprise que pouvait l'être l'avant-garde dans le milieu artistique.* »

Dans la foulée, il enregistre des titres comme *Stalin Wasn't Stallin* (« Staline rigolait pas ») qui avait été lancé par le Golden Gate Quartet pendant la guerre... « *J'ai toujours été un léniniste romantique* », dit-il.

Aujourd'hui, revenu de tout (en dehors d'une certaine nostalgie pour Cuba), Robert Wyatt, sage en chaise roulante, qui se cache tantôt derrière des habits de clown surdoué, tantôt de savant fou, compose des morceaux d'extraterrestre en quête de paysage. C'est pour ça qu'on l'admire.

Yann PLOUGASTEL

CD Dondestan, Rough Trade, distr. Virgin, 30870. Pour des raisons incompréhensibles, les premiers albums de Soft Machine et de Robert Wyatt ne sont plus disponibles...

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Wyatt le survolté - Libération - 26 et 27 octobre 1991

WYATT LE SURVOLTÉ

Libération

Une demi-douzaine d'années après sa dernière canette à la mer, le crypto-stalinien du pataphysico-jazz-pop anglais remet ça. La même scie, mais pas tout à fait mais si: loin de "Guantanamera", "Dondestan".


TUBE

WYATT LE SURVOLTÉ

Granma

In spite of the blockade

Il faut le voir comme le nain des jardins potagers: un peu minable mais en même temps là, tutélairement ; la brouette, l'assiette de lait, une rumeur secrète des petites choses de rien, tout ça. Au bout d'un moment, les pieds dans l'herbe, au bord de la petite mare, le bonnet se fond dans le tableau au milieu des bégonias, et voilà comme on finit par oublier les Wyatt. Pas de quoi en faire une paraplégie. Chacun son tour, la roue tourne. Et Moon Martin, alors ? D'ailleurs il a eu sa carte, ce qui est, comme la conversion à l'islam terroriste (Cat Stevens), une raison suffisante de disqualification. Sans compter la barbe. Ou la lassitude...

Rock Bottom : pas tout à fait vingt ans, petite révolution dans le système nerveux central du rock "décadent" ; entre Syd Barrett disons, pour la descente on vous demande, et cri primal (hi) ou quelque chose comme ça, un ex-Soft(ies) Machine, complètement mao-spontex expérimental côté Chandelle Verte (et éthylisme artiste revisité beat-generation) au Pink Floyd, relevant de suicide et/ou de LSD dans une petite voiture, couine et geint tel un gros foetus jazz pré new-wave rouillé, au fil d'un 33 T UFO longuement réfléchi (un an d'hôpital) qui fera date. C'est à dire doute.

Drain de piano lunatique, prothèses ternaires bidouillées, bruitisme clinique et gloussements d'eunuque crypto-bolchévique, sous le signe du déviationnisme infantile électro-acoustique et du grabouillas, cette matrice triste dépose un son typique définissable ainsi, entre corps, panique et orgue (de Staline) : l'organique.

Les pièces-maîtresses minimalistes de ce puzzle mental déphasant de Robert Wyatt, apprenti jazzman bonasse né d'un défenestrage planant, ne changeront plus; tout est là, en place. La musique de chambre de contention est inventée. Blanche, à commencer par la pochette mesquine. Il faut remonter à Erik Satie et à ses séries grises, titres potagers alignés, *Danse maigre*, *Embryons dessséchés* et petit humour amidonné, tics à la gomme, pour trouver plus plâtreusement lymphatique et vieux garçon pitre.

Oublions *Rock Bottom*. Le suivant, qui n'est pas mal (on a oublié le titre - *Ruth Is Stranger Than Richard* ou l'inverse ?), le répète convenablement, en moins bien donc, et ainsi de suite, la piste se brouillant dès lors. (1)

Dondestan, celui d'aujourd'hui, sous sa pochette coloriée cucu à souhait (bobonne écrivaine, les chiens, le miaou, le balcon, la table, la mer avec le soleil, les chaussons, le gentil monsieur il est dans son fauteuil, le nain dans le jardin - ah non, tiens...), ne déroge pas à la règle. Dans la ligne. Mais en dix ans, quinze de négligence et d'oubli du coco, on a eu le loisir de se distraire les tympans, qu'il commençait peut-être à légèrement nous briser des Soft machin et consorts Molle (Khomsomol ?), et, par ces temps de néo-babacooleries, le come-back du dégringolé tombe à pile. Petite remise à l'heure, jolie leçon. Rien à voir en effet entre le bonhomme Robert, saisi ici dans sa bizarre pérennité autistique récurrente, et tant de ses collègues indécrochables sur le retour type Jethro, Winwood, Mor(t)isson (Van ou Jim, quelle importance ?), Clapton, Floyd, Genesis, activistes surexposés mais tellement HS.

Le brave vieux barbe pas si ronchon que ça de Wyatt, lui, ce serait plutôt l'ombre, face cachée de l'hallu : dans la famille des "beaux perdants" plus ou moins explosés (le copain d'Amérique : Brian Wilson ; l'oncle tueur : John Martyn ; le frère-légume : Syd Barrett ; le père complètement barré, Scott Walker ; le cadet roadie, Wreckless Eric ; la bonne-soeur : Marianne Faithfull, etc.), je demande... le révérend frère supérieur.

Pour ne rien gâter, le monsieur ayant pris la peine tout à fait *progressivement*, de ne pas progresser d'un iota durant l'éclipse à répétition, on se réveille avec lui comme on s'assoupissait : Hein quoi, il est l'heure ?
- 1991, mon vieux. Ca boume ?

Tu parles. Si, dès la première seconde de la première (deuxième, troisième, quatrièmmmmme...) plage placentaire de ce manifeste pour une démobilisation hydrophile, l'air spongieux qui nous est joué est assez celui de la rengaine (blblbgnagnabubbubbbbbhhhhh...), l'ouverture de la cinquième reprise, elle (que rien, techniquement n'interdit de passer d'entrée), peut saisir. Enfin, n'exagérons rien, n'est-ce pas. Hi. *Shrinkrap*. Nous tenons là une manière de break-dance, rien moins, mettant en branle clavier et voix au timbre similaire, fausset, un grelot jerk : on s'énerve, on s'énerve.

Filet mélodique insaisissablement free à la clef, fun lugubre de rigueur, avec la suite les choses vont rentrer dans l'ordre, développant les qualités lancinantes familières d'improvisation funambulesque du revenant paralytique. Méditation contemplative, répétitions, séries, minuties. Au fait tout cela pourrait être signé sur les intros du moins, par Murat de chez nous - amateur, entre deux retours de Ferrat ou Ferry.

La cathédrale jazzy pop, imbriqué de McCartney et Talk Talk mettons sur le mode thème et variations, qui monte bientôt, *Left On Man* sans doute, comme un effritement à l'envers, est difficilement nommable. C'est une pâtée : grouillement de petites erreurs lâches emmêlées, attendrissements utérins vaguement répugnants malaxés au farfisa de barbarie et au re-re. Soudain, cela glisse et biaise. De 7 à 8. Nico la droguée en vélo (à cheval, etc.) n'est pas loin, *Einstein On The Beach* non plus ; c'est juste Bob le jarryen en roue libre, pédalant dans *Lisp Service*. Jusqu'à ce que, harmonies barbituriques s'en mêlant, la chose, mignardement liturgique si l'on veut et désaxée, touche à son comble bref : du grégorien mesquin, entonné par des basses liliputiennes à la ferveur tatillonne, comme un troupeau d'ogres bergers rabougris chassant une bêlante brebis perdue à la laine synthétique - ce qui ne veut rien dire.

Assez longtemps, après ces évènements (dix pièces en tout, deux fois vif et huit fois lent, aux textes "engagés" vaguement idiots mais parfois jolis (2) et aux intitulés plus ou moins tarabiscotés tels que *Catholic Architecture*, *Worship*, *The Sight Of The Wind*, *CP Jeebies*...), le disque cesse. Quand il aurait pu continuer à divaguer (*Dondestan* - Où suis-je ?), dans le mêlme décousu inspiré et gaga à la fois (*N.I.O.*) sans dommage majeur. Comme cette note ou son point final.

BAYON

(1) En vrac, un coup proto-jazz avec Michael Mantler ; un coup militant métaguévariste avec Working Work : Venceremos ; un coup littéraire avec Marianne Faithfull et Jack Bruce (incantations), Soupault et Beckett (poésie), etc.

2) "Everybody loves me/Everyone but me" ou "Parasol".

Dondestan, CD/LP/K7 Virgin.

" Pas du rock "

Dans l'entretien qui suit Robert Wyatt l'ermite parle sans façon de lui, c'est à dire de sa musique, hantée par l'idée du jazz.

Batteur-chanteur de Soft Machine, leader de Matching Mole, académisé Charles Cros en 1974 pour l'album solo *Rock Bottom*, "cultivé" par Ruychi Sakamoto, Everything But The Girl, Happy End, Tears For Fears ou Costello, tombé d'une gouttière en juin 1973, silencieux depuis six ans *(Old Rotten Hat*), Robert Wyatt.

Dondestan, enregistré dans le Lincolnshire avec Alfie (épouse auteur de la moitié des textes ; *Lisp service* étant signé Hugh Hopper, ex-Softies), est un volume précieux. Humble drolatiquement, comme l'individu. Fuyant mais nerveux tel sa musique, sur laquelle flotte une voix dolente reconnaissable entre toutes.

LIBERATION. Pourquoi six ans de silence ?
R.W. Je n'ai pas encore résolu si je veux ou non être musicien quand je serai grand. Je me dis que j'ai déjà tenté ci ou ça... Et finalement, je ne sais rien faire d'autre.

LIBERATION. En tant que consommateur, qu'écoutez-vous ?
R.W. Du jazz. Des trucs rap. C'est agréable d'entendre ce parler de la rue, au

lieu des conneries romantiques d'Anita Baker. Les réactions à ces textes me font marrer. Moi-même, combien de fois m'a-t-on dit : "*Comment peut-on écrire des trucs pareils?*". Pourquoi avoir peur ? Je ne suis pas armé.

LIBERATION. Mais les rappeurs américains ?
R.W. L'Amérique est le pays des armes à feu, celui où on décore des meurtiers comme Schwartzkopf.

LIBERATION. La guerre du Golf justement.
R.W. J'enregistrais, je n'ai donc pas très bien suivi. Emotionnellement, je suis devenu ce que je ne pensais pas être : un pacifiste. L'excitation presque sexuelle des tueries m'a choqué. Je ne peux concevoir une guerre juste, et quand bien même, je ne pourrais pas la trouver enthousiasmante.

LIBERATION. Le titre en espagnol...
R.W. Le nom d'un lieu qu'on aurait l'impression d'avoir déjà entendu sans pouvoir le situer...

LIBERATION. Mais ça veut bien dire "Où sont-ils" ?
R.W. Le disque traite en quelque sorte de la dérive, du déracinement.

LIBERATION. Vous y jouez absolument tous les instruments...
R.W. Ce doit être le seul terrain où je me venge de ma paraplégie. La seule chose que je puisse faire sans aide.

LIBERATION. Avant, et après l'accident ?
R.W. Je suis plus traumatisé par certaines mésaventures antérieures à ma chute. Quand je me suis fracassé le dos, j'ai juste pensé : "Typique".

LIBERATION. Aussi simple que ça ?
R.W. Oui, comme la vérification physique de quelque chose qui m'était de toute façon déjà arrivé. J'étais mal barré, totalement paumé. Je n'ai jamais su quoi faire, jamais eu de projet.

LIBERATION. Votre carte.
R.W. Je me suis inscrit à la fin des seventies et j'y suis resté dix ans. j'ai adhéré par sympathie avec les artistes sympathisants qui disaient " *notre fonction est l'ambiguïté*". J'ai été communiste pour ne pas être un non-communiste, et rendu ma carte après m'être fait des amis qui ne croyaient pas tout ce qu'ils lisaient dans la presse du Parti.

LIBERATION. Aujourd'hui, vous considérez-vous toujours communiste ?
R.W. Plus que jamais depuis qu'on parle de l'effondrement du socialisme. Ce que je n'aimais pas avant, l'impérialisme, le colonialisme, etc. en devient d'autant plus puissant. Si j'avais de bonnes raisons il y a dix ans de me méfier, j'en ai dix fois plus maintenant ; j'éprouve une obligation d'autant plus pressante à parler.

LIBERATION. *Dondestan* vous satisfait ?
R.W. Oui, avec les réserves habituelles: je regrette de ne pas être Charlie Mingus.

LIBERATION. Vous vous sentez limité ?
R.W. Je suis un potier s'appliquant à tourner de bons pots.

LIBERATION. Pourquoi le jazz ?
R.W. Je ne comprends toujours pas comment ça fonctionne. Des types comme Duke Ellington ont jeté l'architecture par la fenêtre. Avec une symphonie, on sait où on va ; avec le jazz... Comme une conversation. Improvisation et planification, fluide tout en étant très rythmique. Quelle intelligence !

LIBERATION. Et le rock ?
R.W. Je n'aime pas ses évidences rythmiques militaires. A part ça, j'ignore ce qu'est le rock, mais je suis sûr que je n'en écoute pas.

LIBERATION. Sans votre femme, où en seriez-vous ?
R.W. Inconcevable. Elle m'a reconstruit, recollé mes morceaux ramassés un

peu partout, en oubliant de se construire elle-même. Elle peignait, réalisait des films, écrivait des poèmes mais elle a choisi mon "Je ne sais quoi". Elle a pris en charge mes incapacités psychologiques et physiques, donc je compte qu'elle composera et chantera mon prochain album - comme ça je n'aurai plus rien à faire.

LIBERATION. C'est votre but ?
R.W. Oui. Devenir éthéré, éminence grise sans substance ni fonction.

LIBERATION. On dit que vous n'aimez pas parler du passé.
R.W. Faute de réponses honnêtes. J'ai été humilié, donc j'essaie de réécrire l'histoire afin de m'en sortir un peu dignement. Typiquement staliniste. Je n'étais pas doué à l'école, faire de la musique m'a donné confiance en moi ; mais quand j'ai voulu m'en mêler, on m'a dédaigné... J'ai toujours dit que j'avais quitté les Softies : faux : j'ai été renvoyé. J'ai toujours peur qu'on dise que les autres avaient raison, qu'après tout je n'étais pas bon.

BARBARIAN

Previous article Next article

Back to the list

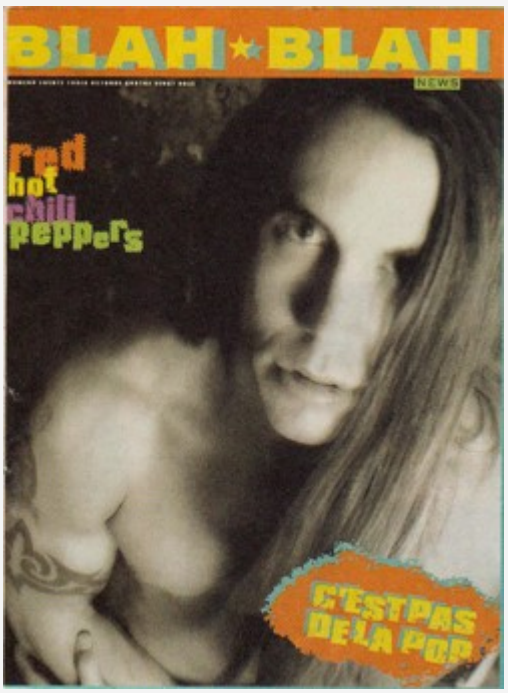
ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

L'orgue à Robert - Blah-Blah - N° 33 - octobre 1991

L'ORGUE A ROBERT

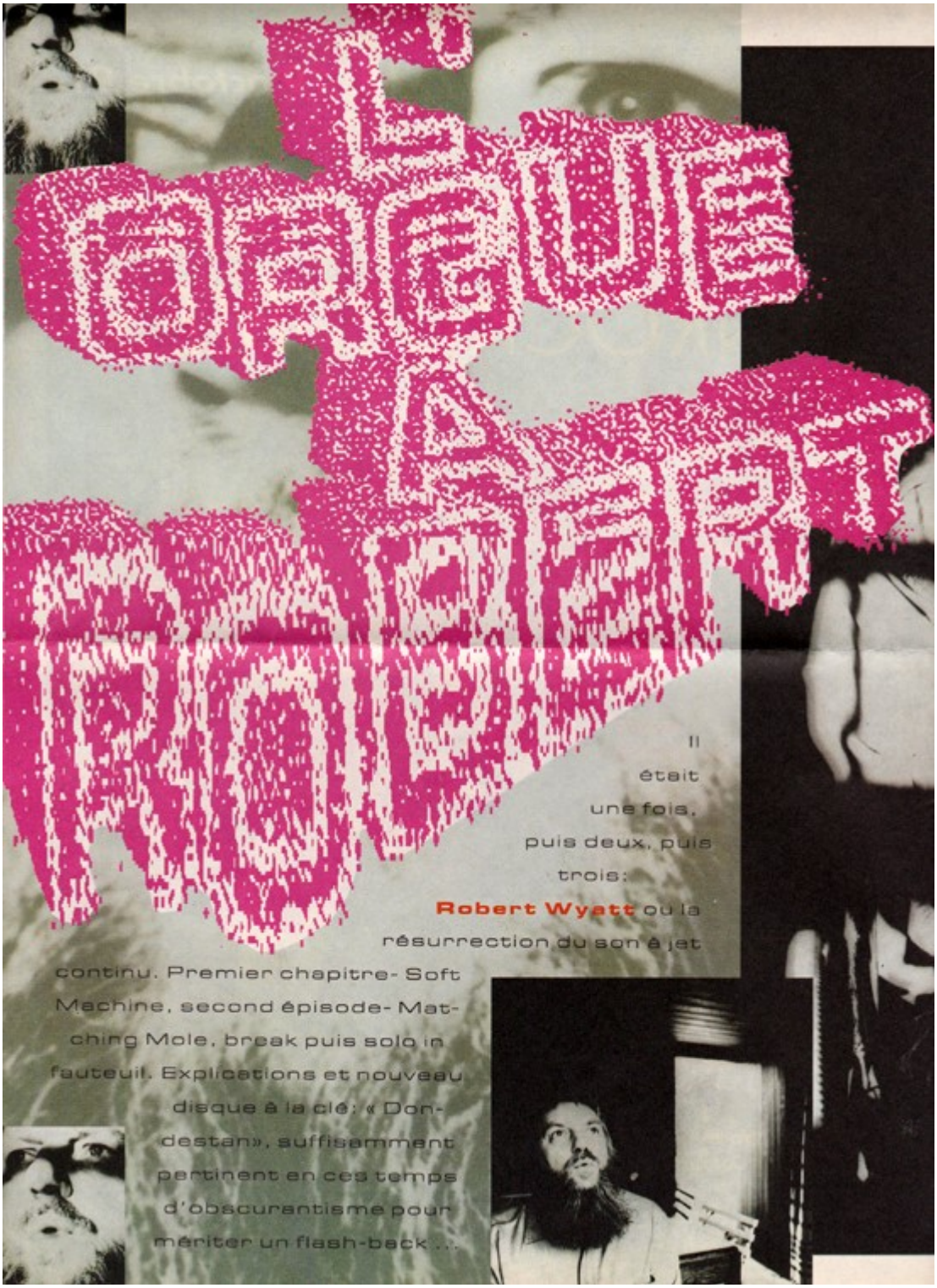


Il était une fois, puis deux, puis trois : **Robert Wyatt** ou la résurrection du son à jet continu.

Premier chapitre : Soft Machine, second épisode - Matching Mole, break puis solo in fauteuil.

Explications et nouveau disque à la clé: "Dondestan", suffisamment pertinent en ces temps d'obscurantisme pour mériter un flash-back...

Je vous parle d'un temps que les moins de trente ans risquent de ne pas connaître, trouvant le terrain trop miné, les chemises trop Paisley et le son - un chouilla décoloré. Que nenni mes bons, que nenni, il s'en faut de beaucoup que la première apparition de Soft Machine et de son batteur-chanteur-trompettiste - guitariste-pianiste - le Wyatt en question qui nous occupe précisément là, se soit faîte dans le silence le plus terrible.



Avec les rééditions qui sortent aujourd'hui on cerne mieux l'importance de la « Machine Molle» titre emprunté par l'organiste Michael Ratledge à un livre de William Burroughs. On comprend mieux les raisons pour lesquelles les «Volume Un et Deux» (Ace-distribution Média 7), le «Third Album» (Sony-import USA) et les Peel Sessions de Soft en 70/71 (Strange Fruit - Wotre Music) sont des disques qui DOIVENT figurer dans toute discothèque qui se respecte. Ces raisons tiennent en peu de mots, mais de taille : des individus inspirés et créatifs autour d'un clavier qui fait le son. Et la liste des musiciens est longue - qui va de Daevid Allen qui formera Gong, enregistrant juste «Feelin, Reelin, Squeelin» produit par Kim Fowley, en passant par Kevin Ayers, le chanteur à redécouvrir absolument pour une poignée de titres magiques, Hugh Hopper le bassiste et l'âme de Soft à partir du second album, Michael Ratledge le premier à expérimenter les trifouillages sonores au synthétiseur, le saxo Elton Dean et puis les batteurs: Wyatt, Phil Howard et John Marshall; une somme plus forte que ces simples éléments.

Là où le Floyd s'est spécialisé dans le planant et le pathos (the Wall), le chemin du Soft a été de mélanger toutes les influences existantes de l'époque pour faire sa musique; et là l'histoire du rock ne bégaye pas- le mélange va du contemporain via Schoenberg, au dadaïsme et au surréalisme en passant par le jazz, la musique répétitive et les expérimentations avec les nouveaux instruments, sans oublier celles sur la voix par Wyatt, encore à partir d'une trame qui se nomme justement le psychédélisme anglais. Mais l'originalité du groupe ne s'arrête pas là, car ils sont aussi les premiers à jouer des lights-shows et à faire de longs concerts qui passent par de longues improvisations entrecoupées de leurs morceaux construits (qui servent d'intermèdes) et pas le contraire - toute l'astuce est là.

Mais un tel équilibrisme musical ne pouvait durer qui, en faisant sans cesse exploser des schémas repoussait sans arrêt les limites musicales. L'alchimie disparue, avec ses fondateurs partant les uns après les autres pour de nouvelles expériences, il reste comme traces ces disques qui ne sont pas prêts de prendre des rides, à moins que vous n'ayez déjà les portugaises ensablées... « Avec Soft Machine, j'étais le chien de la famille, tapant sur mes tambours, ouvrant ma gueule pour chanter et la refermant pour taper sur autre chose... Il se peut que j'ai inventé quelque chose pour le chant - la façon de servir de la voix comme d'un harmonica, en alternant aspiration et expiration - ce qui permet d'avoir un son continu - mais ma contribution s'arrête là.» Wyatt est le fils d'une écrivain Honor Wyatt et même si depuis son accident en 73, il n'est plus batteur, car resté paraplégique après une chute de trois étages, il est encore peintre, percussioniste, chanteur, compositeur et doué d'un humour peu commun que «Dondestan» ne révèle que peu.

Dernier flashback, l'épisode 71-73. Musicien adulé, rock star demandée partout pour jouer ou chanter, on peux le repérer avec Eno, Manzanera, Carla Bley, Nick Mason, Keith Tippett quand il n'officie pas avec son groupe Matching Mole (jeu de mot sur un jeu de mot sur un jeu de mot - merci Gertrude Stein). Un batteur paraplégique - un gag, oui mais pas un percussionniste-chanteur. Là où d'autres se seraient laissé mourir à petit feu, le batteur - rock le plus jazz de la planète (avec celui de Can) sort un chef d'oeuvre intitulé «Rock Bottom» (Virgin), en forme de bombe glacée - mais de bombe quand même. Seule sa créativité et l'amour retrouvé pour un peintre - la fameuse Alfie de ses pochettes, son actuelle compagne, lui permettent de ne pas sombrer. "Rock Bottom", c'est un tableau de Tanguy, un tableau avec de bizarres formes colorées mais à dominante grise, et qui dans ce cas précis perdrait ses couleurs au moment même ou l'on porte son regard dessus. "Je n'ai jamais eu autant confiance en moi en tant que chanteur-compositeur que quand j'étais batteur. Je me sens intimidé en studio, les nouvelles technologies m'intimident et cela me rend Cro-Magnon" . J'ai du mal à écrire des chansons, cela ne m'est pas naturel; mon premier intérêt est pour la batterie (le drum-kit) pas pour la guitare ou le synthétiseur. Chez moi, c'est le rythme qui est premier et je ne peux pas composer sans avoir défini des éléments de base , et de texture rythmique.

C'est le nouveau Wyatt qui émerge là, un batteur reconverti dans le minimalisme de moyens, mais qui en tire une beauté désolée et pétrifiante par l'emploi judicieux de claviers qui viennent rehausser l'emploi des toms et son jeu de cymbale - sa marque de fabrique qui donne le contrepoint exact de sa voix. 75 voit émerger un Wyatt ayant retrouvé toute sa confiance et qui s'adjoint Mongezi Feza et Dudu Pukwana trompettiste et saxophoniste pour un disque qui reprend et la route du jazz et celle des comptines déboussolées du temps de «Moon in June» ou de «Caroline», en moins pop. Comme s'il tentait de reprendre les expérimentations là où il s'était arrêté avec son accident. Un disque majestueux, déconnant et dépouillé qui n'a d'équivalent que le «Dinner Music» du Carla Bley Band. « C'est à ce moment vers 73 que j'ai commencé à chanter en espagnol pour montrer que l'Amérique ne s'arrêtait aux frontières anglo-américaines et qu'il existait d'autres pays qui s'appelaient le Chili ou Cuba...» Et puis ,c'est le silence radio, imposé par le punk. Wyatt (comme Tom Petty) trouve que vers 75, la pauvreté des textes et des démarches devient consternante; et comme l'autre, il est trop vieux pour devenir un punk. De l'avant-garde au punk, il n'y a que Bizot en France pour sauter le pas... Donc Wyatt se tourne vers d'autres horizons, il se rapproche des communistes anglais, après avoir mis à mal les structures musicales du rock, il fait la révolution dans sa tête et sort au début des années 80 deux albums « Old Rottenhat» et «Nothing Can Stop Us» qui font encore plus signe aujourd'hui qu'à leur sortie. Sa démarche de mettre en avant des chansons telles que Strange Fruit, The Age of Self, Red Flag, Stalin wasn't Stallm, British Road - ou de faire jouer de la world-music avant qu'on n'ose même en parler, font de lui un musicien touche à tout qui balance des vignettes et des libelles sur l'ère Thatcher qui tenant compte du peu de singularité du rock anglais (néo-machin truc) va piocher dans les classiques et les relifte par son interprétation. C'est toujours du grand Wyatt, même avec un son différent et un traitement particulier. La voie de la voix... Costello ne s'y trompe pas qui accepte de produire sa version de «Shipbuilding» - gros tube évident. Puis, les déclarations à la presse

arrivent, où un Wyatt toujours conséquent décide de se retirer à l'étranger, passablement dégoutté qu'il est du show-biz qui lui fait des entourloupes. Exil en Espagne et silence musical pendant cinq autres années où on se demande dans quelle morosité il a sombré et pourquoi l'enchanteur à roulettes se tient en retrait: plus rien à dire, à faire ou à créer?



Aujourd'hui, "Dondestan" est dans les bacs des disquaires, encore une fois à part. Solo pour ce qu'est devenu le propos et les amis disparus; mais aussi en 11 titres, la preuve qu'il n'a pas fini de se métamorphoser. Aujourd'hui il se prend pour un Cro-magnon de studio qui ne comprends plus le maniement de la technologie des années 90 et se retrouve avec ses vieux instruments à la quête d'un son qui se démarque d'autant plus, par sa construction, des produits sophistiqués qu'on trouve sur le marché de la culture. Seulement, malgré cela, la magie est au rendez-vous, le travail parfait et on en redemande. Dondestan repart des recherches sonores de «Rock Bottom», avec des climats moins tendus, moins désespérés et flippés qu'auparavant, pour atterrir sur une nouvelle planète qui doit plus au jazz pour le feeling et le son qu'au rock d'hier. C'est un moyen commode de remettre la main à la pâte. Un retour en arrière - ou mieux, désolé pour l'image, un coup de pied au fond de la piscine, vers la lumière et l'air libre. Piano, percus, synthés et jeu modal sont là, avec des textes poétiques et sa voix, la grande voix d'un revenant qu'on n'osait plus attendre. «L'excitation de la création, chez moi, ne vient pas de la musique, en premier lieu, mais de la peinture. Quand j'étais jeune, je ne pensais pas devenir musicien ou encore artiste. Je me suis aperçu de l'effet qu'avait la musique sur moi ,au collège, quand je n'ai plus pu pratiquer en écoutant mes disques - cela m'a fait un choc et j'ai reconsidéré et mon approche de la peinture et celle de la musique...

Dondestan: l'album vient d'un voyage en Espagne au milieu des années 80 où Wyatt et sa femme devaient passer quelques temps et ils y ont trouvé du travail - elle comme

illustratrice de livres pour enfants, lui à la radio. Là, ils ont pris des notes, et à partir de ces notes l'album est né (quelques années plus tard...) «Dondestan», le morceau-titre parle des gens qui, d'une manière assez ironique, possèdent une culture, des racines un mode de vie spécifique et qui sont sans arrêt sous la coupe d'autres gouvernements qui les empêche de vivre selon leur désirs (Kurdes, Arméniens, Palestiniens). La lutte continue.

J P Simart

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Le chant du cygne - Guitares & claviers - N° 123 - octobre 1991



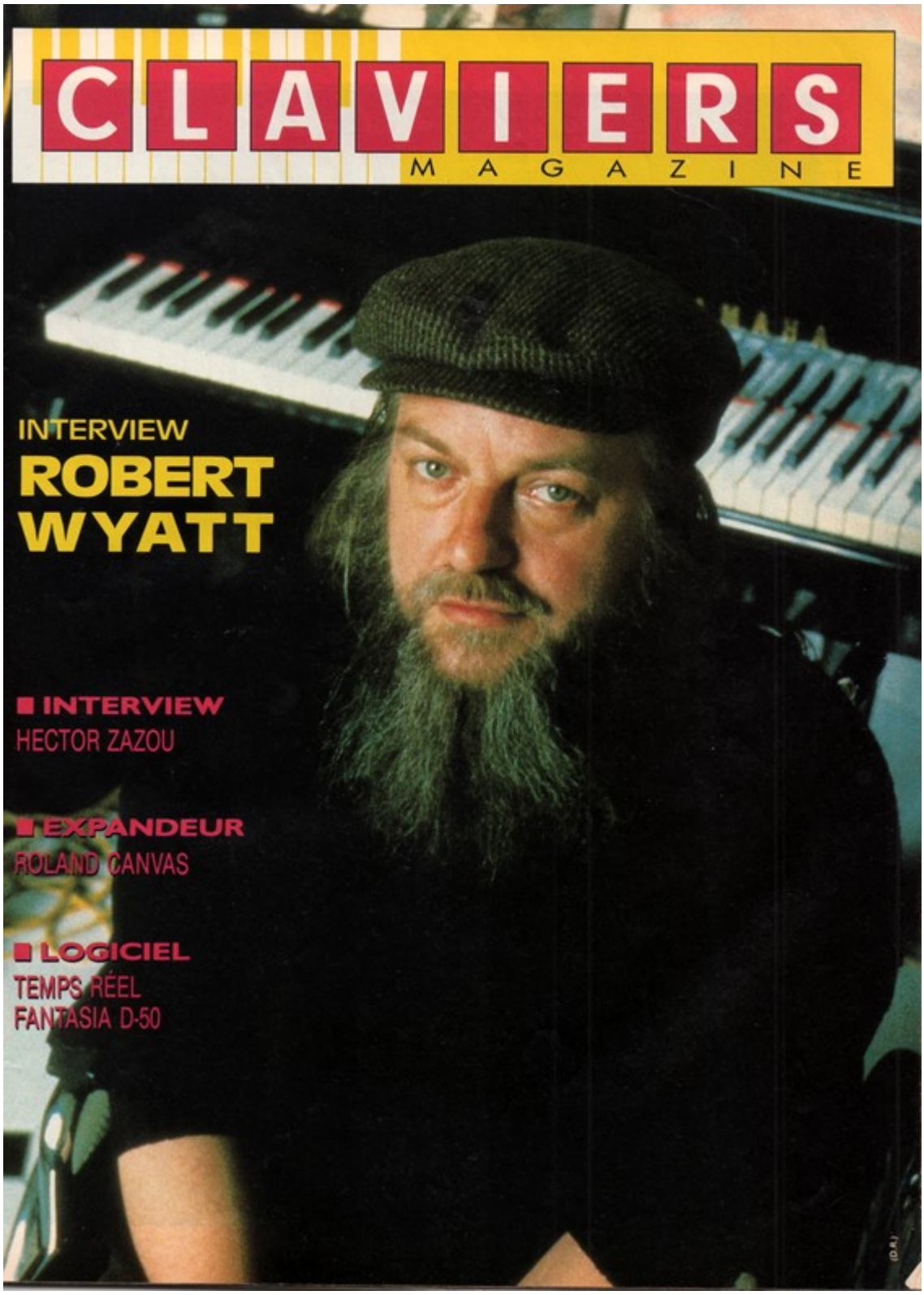
LE CHANT DU CYGNE

Un nouveau disque de Robert Wyatt est toujours un évènement. Surtout que le bougre n'est pas très généreux : quatre disques en dix-sept ans!

"Dondestan", chef-d'œuvre dans la lignée de "Rock Bottom" est donc à déguster avec modération.

Mais ceux qui ne peuvent attendre pour se saouler peuvent déjà boire les paroles du maître.

Après les expérimentations jazzo-progressives pataphysiques et pseudo-dadaïstes de Soft Machine, puis de Matching Mole (la traduction française du « Soft Machine » de Burroughs : « La Machine Molle »), Robert Wyatt, ancien batteur, s'est retrouvé incapable de jouer suite à un accident qui le laissa paraplégique et découvrit qu'il pouvait faire de la musique avec sa voix d'une façon plus intense qu'à l'époque de l'U.F.O., de Canterbury et du Londres psychédélique. D'où l'album « Rock Bottom », composé durant son séjour à l'hôpital, véritable cri qui fait allègrement passer la face B de « Berlin » (Lou Reed) et l'œuvre complète de Nico pour des chansons de salle de garde.



On découvrit alors un talent unique : une voix utilisée comme un instrument lead, chantant parfois comme une flûte, un piano ou un saxophone brassant toutes sortes de cultures, depuis la tradition Coltranienne de « Love Supreme » jusqu'aux différentes musiques du continent indien, le tout baignant dans des marécages de claviers mouvants curieusement entremêlés, qui malgré la singularité de leurs mélodies ne sonnaient jamais dissonants. Le tout dégageait une beauté certaine que d'aucuns n'hésiteraient pas à appeler « convulsive », à couper le souffle.

« Rock Bottom » était incontestablement un chef-d'œuvre. Produit par Nick Mason le flamand rosé, le disque bénéficiait en outre d'un son exceptionnel et fut finalement couronné par le prix de l'Académie Charles Gros en 74, à une époque où cela voulait encore dire quelque chose. Puis ce fut « Ruth Is Stranger Than Richard » en jazz déglingué légèrement décevant, dont Wyatt dit lui-même qu'il s'impliqua moins, laissant plus de liberté aux musiciens, tout

comme sur le second Matching Mole avant différentes collaborations (Jerry Dammers, Sakamoto, Costello) et quelques reprises (Strange Fruit de Billie Holiday) avant un autre « vrai » album, « Old Rotten Hats ». « Dondestan », qui sort actuellement, est donc son quatrième album solo depuis 1974, si l'on oublie l'instrumental « The End Of An Ear » !

Et curieusement, c'est celui qui ressemble le plus à « Rock Bottom ». Par sa qualité, mais aussi pour ses sonorités, même si l'ambiance de ce nouveau chef-d'œuvre est beaucoup moins tourmentée qu'il y a dix-sept ans. On y retrouve avec joie ces longues plages où la voix semble improviser sans cesse sur des claviers en extension.

Robert Wyatt, homme profondément intelligent à l'humilité rare, reçoit chez lui dans un petit village au nord de Norwich. Un sourire malicieux ne le quittera pas de toute l'interview avant de conclure « ici, j'ai réduit mon monde. Je vis dans cette maison, ce petit village et je connais tout le monde. En deux semaines, j'ai vu une vingtaine de journalistes de tous les pays qui viennent me voir pour me poser des questions... (sourire). C'était intéressant... »



Votre nouvel album, « Dondestan », sonne étrangement comme « Rock Bottom »...

(*Silence*). Ça vient de cet orgue, le Riviera. Je l'avais utilisé sur tout « Rock Bottom ». C'est un petit truc cheap italien que j'avais acheté au début des années soixante-dix. Ça devait être la copie de je ne sais quoi. Enfin, un jour, il est définitivement tombé en panne. Je ne m'en servais plus mais sa sonorité me manquait. Récemment, comme je n'avais jamais réussi à en trouver un autre, ma femme m'a suggéré de l'apporter chez l'électronicien du coin et de le faire réparer. En voyant le Riviera, le type était vraiment effrayé : « qu'est-ce que c'est que ce truc ? ». Enfin, il l'a réparé et j'ai pu l'utiliser sur « Dondestan ». Ce disque a donc exactement la même sonorité que « Rock Bottom ».

Depuis la fin de Matching Mole, vous avez pris votre temps pour la réalisation de chacun de vos albums : Entre « Ruth Is Stranger Than Richard » et « Old Rottenhat », dix ans se sont écoulés. Et aujourd'hui, vous sortez « Dondestan » six ans après « Old Rottenhat ».
La musique compte énormément pour moi, mais elle ne représente pas toute ma vie. Je lis, j'écris ou j'écoute la musique des autres, essentiellement du jazz. Après « Old Rotten Hats », je n'avais plus d'inspiration. Même pas l'envie de faire un disque. Puis un jour, je suis tombé sur des poèmes que ma femme, Alfie, avait écrits durant l'un de nos séjours hivernaux en Espagne. Elle ne m'en avait jamais parlé ! Je me suis aperçu qu'en les lisant à voix haute, la sonorité des mots assemblés était déjà très musicale. J'ai alors trouvé quelques idées au piano. Je jouais et je lisais les textes, en même temps. L'inspiration revenait. Puis j'ai trouvé la mélodie de la voix, petit à petit.

A ce propos, votre façon de chanter est tout à fait inhabituelle. A l'origine, d'où vous est venue l'idée d'utiliser votre voix de la sorte, comme un instrument à part entière ?
Je pense que c'est du au fait qu'à l'époque, je n'écoutais que de la musique instrumentale, essentiellement du jazz. J'ai donc logiquement eu la même approche avec ma voix. (*La rumeur veut que, pendant un concert de Soft Machine, Wyatt ait sidéré tout le monde en chantant note pour note le solo de Charlie Parker sur Donna Lee NDR*).

Que pensez-vous de chanteurs comme Nusrat Fateh Ali Khan?
Je suis content que vous pensiez à lui. A l'époque de « Rock Bottom », j'écoutais énormément de musique du continent indien. Toute la fin de Sea Song sur « Rock Bottom» est influencée par ça. C'était la première fois que je chantais ainsi, avec ces notes *(il mime le trajet d'une feuille qui tombe en virevoltant NDR*). Mais j'ai vu ce Nusre Fatak Aie, enfin, je n'arrive jamais à me souvenir de ce bordel de nom, je l'ai vu en concert et c'était l'une des plus belles choses que j'ai jamais entendue de ma vie. J'écoute également de la musique Kurde et toutes sortes de musiques folkloriques et traditionnelles.



Soft Machine ou le « rock pataphysique ».

Lorsque vous vous êtes décidé à chanter ainsi, cela s'est opéré sans effort ?
C'était assez compliqué. Si vous jouez du piano, de la guitare ou n'importe quel instrument, vous avez toujours des repères, vous pouvez visualiser ce que vous allez jouer : où se trouve telle note, tel accord, etc.
Mais en chantant ce genre de mélodies influencées par la musique indienne, vous devez passer d'une notre à l'autre, suivant une mélodie qui n'est pas évidente, et il faut rester juste. C'était assez difficile au début.

Lorsque vous enregistrez, improvisez-vous au chant ?
Ah non ! Le studio est beaucoup trop cher ! Je fais des démos chez moi sur mon Fostex quatre-pistes pour mémoriser le chant. Quand j'arrive au studio, tout est écrit dans ma tête. Les heures de studio coûtent beaucoup trop cher pour que je puisse me permettre d'improviser.

A l'époque de « Rock Bottom », aviez-vous conscience que ce disque allait être unanimement considéré comme un chef-d'œuvre ?
Non, mais l'accueil qu'il a reçu m'a encouragé. Avoir ce succès d'estime à cette période de ma vie a été capital pour ma carrière solo. J'étais resté à l'hôpital pendant un an. Un an pendant lequel j'ai composé la plus grande partie de « Rock Bottom », mais aussi un an pendant lequel j'ai dû penser au reste de ma vie dans un fauteuil roulant. Je ne savais pas si je pourrai encore faire de la musique, et je ne pouvais plus faire de batterie, un instrument qui était vraiment important pour moi. Avec « Rock Bottom », j'ai compris que je pouvais continuer ma vie en tant que musicien.

Vous avez très peu tourné depuis cette époque. Pourrons- nous vous voir au cours d'une éventuelle tournée « Dondestan » ?
J'ai un gros problème avec la scène. Je suppose que c'est un genre de phobie. A l'époque de Soft Machine, quand j'étais caché derrière la batterie et que j'avais bu beaucoup d'alcool, ça allait. Mais aujourd'hui, être seul devant la scène, avec ma voix... Et il ne m'est plus permis de boire autant qu'avant. Je ne m'en sens pas capable. Et puis c'est très compliqué d'envisager une tournée quand on est en chaise roulante. Je me suis renseigné, à Londres, il n'existe que deux hôtels accessibles à des handicapés ! Et ils sont hors de prix. Alors vous voyez, je fais des interviews au lieu de faire des concerts, c'est le maximum que je puisse faire (*sourire*)...

Quel souvenir gardez-vous de votre travail sur « The Madcap Laughs » de Syd Barrett?
Il était très gentil, très poli : « voudriez-vous me faire le plaisir de vous asseoir et prendre une tasse de thé ? » On est arrivé chez lui et il nous a fait écouter ses bandes pour qu'on commence à travailler sur ces morceaux que nous ne connaissions pas. A la première écoute, on a donc essayé d'accompagner les bandes tout en les découvrant. Puis, lorsqu'on a voulu attaquer la deuxième répétition, Barrett nous a dit « c'est bon messieurs. Tout est enregistré, merci » ! C'est pourquoi la batterie sur des morceaux comme Octopus semble si chaotique.

Aujourd'hui, y a-t-il des musiciens avec qui vous aimeriez collaborer ?
Bien sûr, énormément. Mais je n'oserai jamais demander à ces personnes de travailler avec moi. A chaque fois, ce sont les autres qui sont venus me trouver, et ça m'a toujours étonné. Donc, si je répondais à votre question et si je citais des noms, ça serait une façon de leur demander de travailler avec moi. Je serai très gêné (*rires*)...

Quelle est votre réaction lorsque vous entendez des gens qui sont manifestement très influencés par vous. Notamment David Sylvian ?
(*Ne connaissant visiblement pas*) Je n'écoute pas assez de pop music (sic) pour m'en rendre compte. J'ai appris récemment que Tears For Fears avait repris l'une de mes chansons. Je me demande d'ailleurs toujours comment quelqu'un peut reprendre un truc de Robert Wyatt (*rire*). Mais évidemment, ça me flatte énormément.

Nicolas Ungemuth

Previous article Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

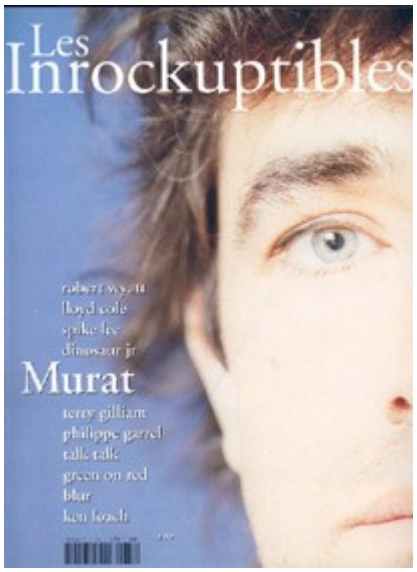
HOME

Chevalier de la Grande Gidouille - Les inrockuptibles N° 31 - octobre 1991

CHEVALIER DE LA GRANDE GIDOUILLE

C'est dans les sixties que **Robert Wyatt** et sa Soft Machine jettent une pleine brassée d'humour dans une époque dévolue à la révolte. La décennie suivante voit le batteur devenir chanteur. Il mènera dès lors une carrière solo paresseuse - lorgnant à la dérobée sur le mythe et coupée de tout enracinement temporel. Avec les années 80 et derrière un engagement politique exemplaire se dessine un esprit plus subtil que dogmatique. A l'heure où paraît son nouvel album, celui qu'on prenait pour un vieux baba prosélyte se révèle être un véritable citoyen du monde chez qui morale rime avec dignité et respect avec humanisme.

Interview Bates & JD Beauvallet
Photo Renaud Monfourny



Ma mémoire commence déjà à me jouer des tours et j'ai tendance à inventer des excuses valables pour tout ce que j'ai fait dans ma vie. Mais il me semble que si j'ai délaissé la musique à certaines périodes, c'est simplement parce que je trouvais d'autres centres d'intérêt. En particulier, j'ai ressenti ce besoin de culture qu'ont habituellement les jeunes lorsqu'ils vont à l'université. Mais, ayant quitté l'école à 16 ans et sans qualifications, j'ai été obligé de gagner ma vie en entrant directement dans le monde du travail: je n'avais tout simplement pas lu assez de livres par rapport à mes envies. J'ai voulu m'éduquer un peu plus. Il faut ajouter que je me suis également éloigné du rock-business parce qu'il était devenu presque impossible de communiquer avec les maisons de disques vers la fin des seventies. . .

UN VISITEUR DE LA MUSIQUE

C'est Geoff Travis, de Rough Trade, qui m'a fait changer d'avis. Il m'a dit "Pourquoi ne pas refaire un disque au lieu de bouquiner, vieux tromblon ?" J'ai accepté, d'autant qu'à l'époque j'avais besoin d'un job, je ne pouvais pas vivre de l'air du temps ou manger mes bouquins *(rires)*. . . Il y aurait eu beaucoup de métiers que j'aurais aimé exercer, mais j'arrivais trop tard, ou je n'étais pas assez qualifié, ou encore ce travail n'existait tout bonnement pas. Par exemple, j'aurais aimé m'asseoir et écouter des disques toute la journée, mais on ne m'a jamais offert un tel boulot *(rires)*. . . Et puis, il faut reconnaitre qu'il n'est pas inscrit dans mes gènes que je sois musicien, je n'ai jamais été persuadé de l'être; c'est juste l'opportunité qui s'est présentée à moi lorsque j'ai quitté l'école. A cette

époque, il n'était pas envisageable pour un jeune Anglais de vivre les sixties sans être dans un grand groupe *(rires)*. . . C'est vrai, j'ai toujours été un visiteur de la musique, je n'ai jamais vécu dedans.

D'où venait votre difficulté à communiquer avec les maisons de disques dans les seventies ?

En Angleterre, il existe un problème spécifique: tu es considéré comme illégitime, tu n'existes pas, tant que tu n'as pas fait un hit. Et j'avais du mal à fonctionner selon ce schéma. J'ai essayé de faire un disque pop, c'est très difficile. D'ailleurs, j'admire sincèrement ceux qui font des disques très pop et très commerciaux. Moi, je ne pouvais pas.

Vous étiez sur un jeune label Virgin, dirigé par des gens de votre âge. . .

Mais, croyez-moi, le contrat de Virgin était exactement le même que celui des autres compagnies. La seule différence, c'est qu'à l'époque Richard Branson avait les cheveux longs. Et c'était probablement une perruque *(rires)*. . .

Plus tard, vous avez fait Top of The Pops, vous avez eu des hit-singles avec l'm a believer ou Shipbuilding. . .

Humm... C'était des singles, c'est sûr *(rires)*... Après ça, j'ai surtout eu plus de respect pour les chanteurs pop professionnels qui réussissent à mener une carrière, il faut se montrer intelligent. Le mot français pour "single", c'est "simple", n'est-ce pas ? Eh bien, ce n'est pas le mot approprié *(rires)*. . . C'est très compliqué de faire un single. Je ne pouvais d'ailleurs pas en écrire. C'est pourquoi on avait choisi cette chanson des Monkees, et *Shipbuilding* n'était pas non plus mon idée, elle venait de Clive Langer et d'Evis Costello qui m'ont fait parvenir une cassette et demandé d'essayer . . .

Comment vous sentiez-vous, soudainement accepté par l'industrie musicale ?

Je n'y ai jamais prêté attention, jamais. Je suis un peu comme ces bombardiers qui larguent leurs bombes dans l'indifférence, sans se préoccuper des points de chute et des victimes. . . Je fais des disques sans penser aux conséquences. Et puis, j'étais trop âgé et ce succès a été trop bref pour qu'il affecte ma vie. Ce n'était pas comme si ça m'était arrivé quand j'étais adolescent. Moi, je travaillais depuis des années, j'ai ressenti ce succès comme des vacances d'été dans un pays exotique *(sourire)*. . . Et je n'aurais pas voulu qu'elles durent plus longtemps. Ce qui m'a alarmé, c'est que plus tu deviens populaire, plus tu as de contraintes. Pour la première fois, des gens me disaient de ne pas mettre tel solo de guitare de Fred Frith ou de changer un début, une fin. D'un coup, on me désignait ce qui était requis pour répondre à un langage spécifique. On pense qu'être reconnu donne plus de liberté, alors qu'on en a de moins en moins, comme à l'école.

Ça vous a posé des problèmes de conscience de gagner votre vie comme musicien ?

Non, au contraire *(rires)*. . . J'ai été fier de vivre de la musique dès que j'ai quitté l'école. Mon prof de maths me disait toujours que si je n'avais pas de bons résultats scolaires, je n'aurais jamais de boulot et que je reviendrais le voir pour lui demander de l'aide. Je suis très fier de ne l'avoir jamais fait *(sourire)*. . .

Faire des disques, est-ce un travail, un plaisir ou les deux ?

Eh bien *(silence)*. . . C'est difficile à dire. L'idée n'est pas un plaisir, non. La phase des idées me plonge dans une inertie complète. Je n'arrive à rien de bien tant que je n'accepte pas complètement ce que je suis en train de faire. Il y a des gens qui peuvent accomplir leur travail même s'il ne les intéresse pas, car ils ont une technique, un tour de main professionnel. Je ne peux pas. Lorsque je ne travaille pas, je suis heureux de ne rien faire. C'est un sentiment comparable à celui d'une femme sur la maternité. L'idée d'avoir un bébé est terrible: "Non, je ne peux pas repasser par ces épreuves encore une fois !" Mais, bien sûr, dès le début de la grossesse, le système hormonal reprend le dessus et cette femme fait en sorte que tout aille bien. Pour moi, l'effort, c'est de commencer ; ensuite, ça doit être agréable sinon je ne peux rien faire. Ça signifie peut-être que je ne suis pas naturellement musicien. Je ne me réveille pas avec des mélodies plein la tête et l'envie d'écrire, comme certains.

Les choses ne viennent-elles jamais seules ?

Ça devrait, mais la vie est trop courte pour attendre gentiment que les choses arrivent d'elles-mêmes *(rires)*. . . Mais j'ai installé un piano et une batterie dans mon bureau pour m'encourager. Je ne peux pas bouger sans qu'ils viennent se rappeler à moi. Pourtant, je n'y touche pas tous les jours, car j'ai d'autres centres d'intérêt. La musique m'intéresse aussi en tant que consommateur, j'adore écouter les disques des autres. C'est comme vivre au bord d'une jolie rivière que tu vois sans arrêt: parfois, tu plonges pour prendre un bain; d'autres fois, tu préfères la regarder depuis la rive avec ta vision périphérique. . . Quand je me mets au boulot, je travaille plutôt durement et vite, en fait. Mon problème, c'est que mon esprit change et s'ajuste tous les jours. C'est épuisant, car un disque existera pour toujours sur la foi de la décision d'un moment précis, c'est une sacrée responsabilité. . .

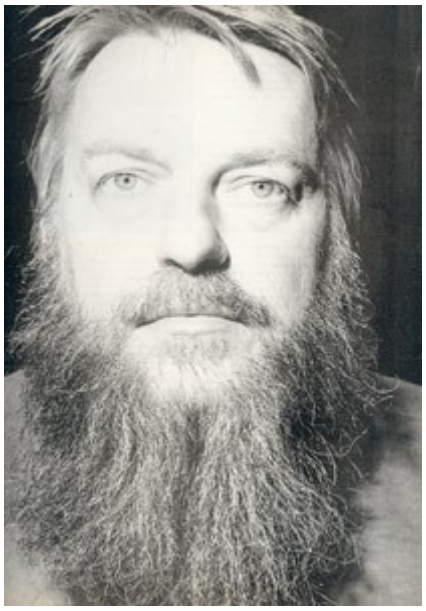
Est-ce à dire que vous craignez la pérennité d'un disque ?

Lorsque j'ai commencé à enregistrer pour Rough Trade, je travaillais sur les chansons des autres, je considérais ça comme un travail à court terme, je n'attendais rien du futur, pas même que ces singles soient compilés, comme ça a été fait. Je faisais des chansons courtes et pour l'instant présent. Mais d'habitude, je pense à la postérité, uniquement parce que ce qu'on a fait par le passé nous hante, "Pourquoi ai-je donc fait cela ?" *(Sourire)*. . . Pour la paix de mon esprit, je veux donc m'assurer que ce que je fais ne me rendra pas nerveux dans le futur.

C'est peut-être pour ça que vos disques semblent intemporels.

Je comprends ce que vous voulez dire. . . Je n'essaie pas délibérément de ne pas faire de disques datés, mais c'est vrai que mon processus de travail s'étale dans le temps. J'ai parfois une idée qui met des années et des années à se concrétiser, elle ne peut donc pas être marquée par le vent du moment, non. . .

De même, vous avez toujours recherché la simplicité, l'épure, contrairement à la plupart des musiciens des années 70.



> Zoom

Il est suffisamment difficile de clarifier son esprit, de ne garder que l'important dans un morceau pour qu'il faille en plus y ajouter des enluminures, des décorations futiles qui éloignent du point originel. Donc, j'aime ne garder que les bases, l'air, les paroles. . . Je n'ai pas de théorie préméditée qui me limiterait, c'est juste mon mode de fonctionnement. C'est comme dans le jazz, j'aime l'idée qu'il y ait cinq instruments dans un quintet, point. Même si mes disques, ne s'y rattachent pas dans ce sens parce qu'ils ont plus de texture, j'aime cet aspect direct du jazz. C'est pour cela que je suis frustré lorsque je juge mes disques, j'y trouve toujours quelque chose à changer. Mais je n'en discute qu'avec moi-même, il y a assez de points sur lesquels polémiquer sans y mêler d'autres personnes *(sourire).* . .

Que reprocheriez-vous à un disque comme Rock bottom ?

(Silence). . . Je crois que j'ai été chanceux avec celui-là. Il est venu à une période où j'ai eu beaucoup de temps pour y réfléchir, j'ai eu la chance de pouvoir choisir les musiciens comme je le voulais et d'y travailler de façon idéale: il faut se sentir bien avec les gens, ne pas avoir besoin de parler de la musique. Le travail du compositeur est d'expliquer clairement ce qu'il veut, ensuite c'est facile à partir du moment où on a établi une bonne relation avec les musiciens. Je n'aime pas l'idée d'employer des musiciens de sessions. Pour moi, un disque, c'est aussi de la compagnie. Quand tu fais un disque, ou que tu en écoutes un, tu invites des gens dans ta propre chambre.

J'ÉTAIS LE BUVEUR

Revenons au passé. On a fait tout un plat de l'école musicale de Canterbury,

qu'en est-il exactement ?

Je ne pourrais pas vous renseigner personnellement *(rires)*. . . Je ne me souviens pas d'un mouvement particulier. J'étais à l'école là-bas, je m'y suis marié et y ai vécu. L'école où je suis allé n'avait rien de spécial, il n'y avait pas d'intérêt particulier pour l'art, et je m'y ennuyais car je n'étais pas très bon élève. Je ressentais donc une pression et, d'année en année, je perdais prise.

Etes-vous d'une famille où le succès scolaire était important ?

Mes parents n'étaient pas particulièrement vieux jeu mais estimaient que je devais être bon dans une matière, or il n'y en avait aucune où j'excellais. . . Pas même la musique. Quand on a 14 ans, chanter *La Truite* de Schubert n'est pas particulièrement excitant, la cour de récréation est plus intéressante *(sourire)*. . . J'écoutais beaucoup de musique car mon père était pianiste, c'est lui qui m'a initié au jazz, et c'est devenu ma raison d'être. Non, pour être honnête, en relisant mes carnets, je m'aperçois que mon principal intérêt à cette époque, c'était les filles. J'en parlais beaucoup dans mon journal. Ce journal devait être un moyen de réussir quelque chose par moi-même car je me sentais un peu perdu. L'école, c'était comme un entraînement pour quelque chose qui n'était jamais défini, je ne comprenais pas ce qu'on attendait de moi ; ce journal, lui, était concret. Je n'avais aucune idée de ce que je voulais faire plus tard. Si la scène beat n'était pas apparue au milieu des sixties et que je ne me sois pas mis à la batterie, je me demande vraiment ce que j'aurais fait.

Votre jeunesse a-t-elle été marquée par le sentiment spécial de l'après-guerre ?

C'est possible, je me souviens du rationnement alimentaire qu'on subissait, et c'est peut-être pour cela que je suis devenu végétarien car la viande était rare et étrange *(rires)*. . . Mes parents ont certainement plus souffert de l'après-guerre ; pour eux, c'était une fausse aube. Ils ne voulaient plus de guerre, et ça a recommencé immédiatement *(rires)*. . . D'un autre côté, ils sentaient que le peuple était respecté pour la première fois de l'histoire, parce qu'il s'était battu pour la patrie et qu'on lui reconnaissait donc un droit à la santé et à l'éducation. Mes parents étaient assez cultivés mais ils n'avaient pas beaucoup d'argent, ils vivaient donc, économiquement parlant, comme la classe ouvrière.

Aviez-vous un sentiment de frustration à vivre dans une petite ville ?

Il ne faut pas exagérer. J'avais de très bons amis, comme Hugh Hopper, qui étaient musiciens. Mais pour se stimuler, on essayait d'économiser de l'argent pour passer le week-end à Londres, à dormir par terre chez l'un ou chez l'autre. On avait trouvé un café dont le juke-box était plein de disques de Thelonius Monk, ça nous paraissait incroyable, on trouvait cela vraiment cool. J'avais une paire de lunettes très noires, comme Ray Charles, j'avais donc du mal à voir quoi que ce soit de Londres, mais je me disais qu'en les retirant, je ne pourrais plus trouver de petites copines cool *(rires)*...

D'où est née l'idée de faire un groupe ?

Je crois que l'idée concrète vient de Hugh Hopper plus que de tout autre. Sans lui, nous serions restés des lycéens qui s'amusent. C'est lui qui a pris tous les contacts pour jouer, on répétait chez lui. Ses pauvres parents. . . Ils étaient si gentils. Ils avaient une toute petite maison et on s'installait juste derrière la porte d'entrée. Personne ne pouvait entrer sans se prendre les pieds dans la batterie. Et nous, on improvisait, on essayait de jouer des morceaux de Cecil Taylor ou de Ray Charles. Les parents de Hugh ne disaient jamais rien sur notre musique, c'est dire combien ils étaient gentils *(rires)*. . . Grâce à Hugh, nous avons eu une réputation de groupe local, mais nous, nous voulions partir à Londres. S'il y a eu une scène à Canterbury, c'est vraiment quand les Wild Flowers *(premier groupe de Wyatt, avant Soft Machine)* sont devenus Caravan, eux étaient des gens de Canterbury.

Fin 68, on voit la première photo de quatre jeunes garçons, Kevin Ayers, Mike Ratledge, Daevid Allen et vous. C'est le groupe Soft Machine.

Il s'est donc monté autour de ceux qui avaient quitté Canterbury pour Londres. Lorsqu'on quitte une petite ville pour une grande, on ne connaît personne et on reste donc en contact avec ceux qu'on connaissait avant. Je ne me souviens vraiment plus comment cela a commencé. Je sais que Daevid Allen, qui était australien, plus vieux et plus expérimenté, a été très stimulant. Il préférait Paris, où il s'était marié et vivait sur une péniche amarrée au quai d'Orsay. Il avait des amis musiciens de jazz ou poètes, comme Brion Gysin. Moi, mes influences venaient du jazz, mais lui, avec ses amis plus dans le vent, nous a donné beaucoup d'idées, pour les light-shows par exemple, ou pour les drogues et compagnie.

Les drogues ne m'ont pas du tout influencé, mais Daevid certainement.

Qui a choisi le nom de groupe, évidemment tiré du livre de Burroughs ?

Je ne m'en souviens vraiment plus. . . L'un d'entre nous, mais probablement pas moi *(rires)*. . . Daevid avait en tout cas assisté à des lectures de Burroughs à Paris. Et il prenait pas mal de drogues.



> Zoom

On pourrait se demander, à ce point de l'entretien, si ce qui vous a motivé pour monter le groupe était le jazz, la drogue ou les filles. . .

Je me le demande aussi (rires). . . Certainement pas la drogue en ce qui me concerne, elle me rendait nerveux. Moi, j'étais le buveur. On peut boire comme un idiot sans être poursuivi par la police. Déjà à l'époque, je me tenais à l'écart de la drogue à cause de cela. En tout cas, je ne me souviens plus de ce qui nous a poussés à monter le groupe. Nous étions un peu les gars de la campagne qui montent à la ville et qui doivent apprendre plus vite, c'est vrai. Il faut ajouter que ce qui m'intéressait le plus, c'était de devenir batteur, apprendre à mieux jouer, réussir à en vivre.

Sur les vieilles photos, vous avez pourtant l'air assez intéressé par le look et le glamour de l'époque.

En fait, la maison de disques qui nous a signés nous a dit "Règle numéro un: si vous n'êtes pas capables d'écrire un hit, ayez au moins des habits de scène, vous devez vous changer pour jouer, avoir un costume." Ils nous ont donc emmenés acheter des fringues. La seconde règle, c'était d'avoir des coupes de cheveux. Ils payaient, on s'exécutait. Cela faisait partie de la routine lorsqu'on signe un contrat. Ils essaient de vous rendre présentables. Ça, comme le fait de venir à Londres, c'était pour échapper à l'ennui, chercher l'aventure.

Pour des gens qui cherchent à fuir l'ennui, était-ce un accomplissement d'être dans ce monde du show-biz, on vous a vus par exemple sur des photos avec Hendrix. . .

C'est parce qu'il était signé par le même management que nous. C'était agréable d'être si près d'un musicien de cette qualité, ça vous fait réfléchir, Quand même, côtoyer un batteur aussi fantastique que Mitch Michell... J'avais du mal à imaginer que le public aille les voir eux, et viennent aussi nous voir. . . Ça nous motivait pour bosser la musique, afin de ne pas passer pour des idiots.

Vous avez accompagné Hendrix en tournée aux USA, vous sentiez-vous proche du rock'n'roll circus ?

Lui-même ne se sentait pas dedans. Quand je disais que la maison de disques nous imposait de beaux vêtements, que les managements organisaient des fêtes, ça c'est le rock'nroll circus et sa routine: ils vous présentent sous un certain angle. Mais on peut très bien prendre tout ça avec détachement. On est heureux que le public nous demande, et flattés, on apprécie les intentions, donc on marche avec Ia maison de disques; mais sans pour autant être enfermés dans son système. Habituellement, les gens de la qualité d'Hendrix sont des jazzmen, et donc, être dans la même pièce que lui, sur la même tournée, était très stimulant.

Que trouviez-vous de plus chez les jazzmen, comme Ornette Coleman, que chez les Beatles ou les Stones par exemple ?

Je ne sais pas. Nous n'avons jamais pensé jouer du rock. Probablement du fait que notre musique n'entrait pas dans un format déjà existant, nous nous sentions plus près de gens comme Coleman qui avait en quelque sorte inventé une musique, même s'il était très modeste et sympathique. On ne savait pas comment jouer de la pop. . . Du jazz, nous

avions pris le plaisir physique de jouer de notre instrument et de le travailler. La pop n'offrait pas assez d'espace ouvert à l'improvisation. D'autant que, quand tu fais un hit, tu dois toujours le jouer de la même façon et il n'était pas question que nous jouions un morceau deux fois pareil.

Etiez-vous attirés par l'idée d'avant-garde dont on gratifiait Soft Machine ?

Je ne peux pas parler au nom des autres, mais pour ce qui me concerne, le mot avant-garde me paraît un qualificatif rétrospectif. Comment dire que quelque chose est avant-garde au moment où il a lieu ?

Contrairement à tous les groupes de l'époque, plus ou moins psychédéliques, Soft Machine improvisait sur de vraies pop-songs. . .

Ça me paraît être une définition juste. Probablement parce qu'à cette époque, on était des buveurs et pas des fumeurs *(rires)*. . . La bière au lieu du haschich, ça nous a éloignés du psychédélisme. Par contre, notre public devenait de plus en plus snob, et ça a influencé ce que j'ai fait par la suite. S'il y avait quelque chose que je n'appréciais pas dans la musique classique moderne qu'écoutait mon père, c'était bien cette atmosphère snobinarde. Et je ne voulais pas la voir réapparaître dans le rock. Ce qui est bien dans le rock, c'est son côté démocratique, tout le monde peut en faire, tout le monde peut en écouter. Un constat presque politique s'impose: le rock est une musique à laquelle n'importe qui peut prendre part. Je n'aimais pas l'idée d'une musique rock élitiste, ce n'est pas avant-garde du tout; au contraire, c'est un concept très démodé. En même temps, je crois avoir été un peu dur envers le public, j'ai rencontré depuis des gens qui aimaient notre musique très simplement et qui étaient très gentils. J'avais été trop dur envers ces pauvres diables que je n'avais jamais rencontrés *(sourire)*. . . Il faut dire qu'il fait noir lorsqu'on joue, on ne peut pas voir les gens *(rires)*. . .

Ils étaient peut-être charmés par quelque chose dont vous jouiez depuis vos débuts : la pataphysique. Votre tout premier slogan publicitaire était "Nourririez-vous votre fille à la Machine Molle ?"

Cet intérêt est venu du premier signe de sympathie que nous ayons reçu : un boulot dans le sud de la France. Et le Sud, en été, c'est Paris *(rires)*. . . Qu'est-ce que je raconte, c'est venu bien avant, lorsqu'on nous a demandé de faire la musique pour une pièce d' Alfred Jarry au festival d'Edimbourg. Nous nous sommes donc intéressés au propos de la pièce et on a trouvé ça magnifique, même dans la traduction anglaise. C'était la première fois qu'on nous laissait être nous-mêmes, au lieu d'être calibrés et dirigés par le management. Nous nous sommes reconnus dans cette attitude, on avait trouvé le moyen d'être en confiance pour jouer sans nous soucier d'une étiquette à coller sur notre musique.

Comment vous êtes-vous reconnus dans la pataphysique ?

Dans mon esprit, c'érait une extension de ce que mon père m'avait dit, plein d'admiration, des dadaïstes. II était incroyablement enthousiaste sur la musique de Satie et son attitude. Et puis, la pataphysique me faisait rire. Dieu, laissez-moi réfléchir *(silence)*. . . Je suppose que j'étais déjà un pataphysicien stalinien puisque j'adhérais à la définition de la pataphysique que quiconque me donnait et que ça devenait la définition du jour. J'acceptais totalement l'autorité de quiconque se disant pataphysicien pour ce qu'elle signifiait. Il me semblait que personne ne savait ce qu'était la pataphysique et qu'on pouvait l'inventer à l'intérieur de ce non-dit.

Voulez-vous dire que ce n'était qu'une marque ?

Non. Simplement, on se sentait à l'aise avec l'attitude, les idées et l'imagerie que nous avons découvertes. Et puisque notre préoccupation principale était l'écriture musicale, je ne crois pas que nous puissions donc détenir quelque autorité que ce soit sur ce sujet. Il faudrait demander à des gens plus qualifiés. A ceux qui nous ont donné un certificat, par exemple. Il est possible qu'ils aient eu des raisons complètement ironiques pour décréter que nous étions un groupe pataphysicien. Et je les en remercie. Mais personne n'a jamais pu expliquer le pourquoi, et on ne va certainement pas le faire maintenant *(rires)*. . .

Comment avez-vous reçu l'ordre de la Grande Gidouille, le diplôme du Collège de pataphysique ?

Tout ce que je sais, on nous l'a dit après, c'est

qu'un très vieux et très important pataphysicien qui ne pouvait plus marcher, a été amené à un de nos concerts. On lui avait décrit notre musique comme la plus ridicule imaginable et affirmé que s'il avait besoin d'un orchestre officiel, nous étions celui qu'il fallait *(rires)*. . . II nous a écoutés vingt minutes, "Oui, c'est bon", avant qu'on ne Ie ramène chez lui aussi vite que possible. C'est ainsi qu'il a décrété que nous étions adéquats, nous et personne d'autre *(rires)*. . . Nous avions donc le droit officiel d'ouvrir la parade officielle de pataphysique chaque fois qu'elle était appelée à défiler. Ça n'arrivait jamais *(rires)*. . . Mais ça nous a valu l'ordre de la Grande Gidouille.



> Zoom

Qui étaient ces gens du Collège de pataphysique, des enseignants loufoques ?

Je ne sais vraiment pas. C'était des gens qui présentaient bien, ils ne venaient pas à nous en disant "Hello, je suis pataphysicien" mais en prononçant quelque chose de très bizarre. C'est seulement après coup qu'on réalisait que la phrase n'avait pas de sens. "Ah oui, il doit être du Collège de pataphysique" *(rires)*. . .

On trouvait une part d'absurdité et d'ironie dans Soft Machine, alors que le groupe était pris au sérieux. N'était-ce pas frustrant ?

Sur la fin, c'est certain, nous n'avions plus d'identité collective. Les autres ne voyaient pas la même chose que moi dans le groupe. J'étais plus touché par l'absurdité comme élément libérateur que les autres. . . C'est pour cela qu'après quelques années, ils ont cherché quelqu'un de plus sérieux. Moi, je pense que l'absurdité, c'est très très sérieux.

Au vu de vos carrières solo, on se rend compte qu'il n'y avait que vous et Kevin Ayers pour jouer sur l'humour et la simplicité.

J'étais deux personnes. Le batteur, mais aussi un chanteur. Et la direction dans laquelle j'allais en tant que batteur était différente de celle où le chanteur voulait aller. Tant que ma priorité était la batterie, le contexte convenait. Mais je développais de plus en plus de petits moments de simplicité et de clarté contre le barrage des effets compliqués: c'était le chanteur qui grandissait en moi. Et il est venu à la surface plus tard. . .

Le chanteur était-il frustré par le batteur ?

Pas vraiment. Il était comme un petit frère attendant son tour. Je ne voulais pas vraiment devenir chanteur. . . La batterie est un instrument atonal qui produit des rythmes et une texture, une énergie que j'appréciais dans le jazz. Mais en tant que consommateur de musique, ce qui me hantait, c'était de petits fragments de mélodie qui se stockaient dans mon esprit et n'avaient pas l'opportunité de se développer dans ce contexte. J'avais donc besoin de trouver un contexte, c'est tout. Ensuite, ça a été un processus lent. Mais, cette analyse est faite a posteriori. De plus, je ne veux pas porter de jugement sur les différences qui existaient au sein du groupe: qui avait fait le bon choix, qui avait fait le mauvais ? C'est trop embarrassant. Je peux juste dire que j'étais de moins en moins à l'aise.

Vous êtes gêné parce que c'est vous qui avez fait le bon choix, au regard de l'histoire de la pop.

Je ne voyais pas de voie qui conduirait directement à la joie et l'illumination. Et je ne voulais plus consacrer ma vie à être dans une machine de plus en plus efficace. Les autres me faisaient me sentir mal à l'aise, pour une simple raison: la plupart du temps, j'étais un imbécile bourré. C'était loin d'être amusant, et même pénible, lorsqu'on essayait de travailler avec moi, pas parce que j'étais lourdingue, mais à cause de mon indiscipline *(silence)*. . . Sans fierté, je dirais que je les ai quittés, mais il me semble que la vérité est que je ne les aurais pas quittés s'ils m'avaient demandé de rester. Ils recherchaient quelqu'un de plus professionnel, j'étais considéré comme un amateur fini: j'étais devenu de plus en plus embarrassant pour eux. . .

Peut-être viviez-vous plus dans l'esprit post-soixante-huitard, flower-power ?

J'étais dans un état d'esprit qui datait d'avant cela. Flower-power, ça me fait penser à des étudiants californiens, et je ne me trouvais aucune affinité culturelle avec cette ambiance. Si j'arrive à clarifier mes idées de l'intérieur, je dirais que je me sentais plus redevable à l'esprit dada et à la pataphysique. Je n'arrive pas à replacer ma trajectoire personnelle dans un contexte social. Je ne me sentais pas partie prenante du mouvement hippie ou d'autre chose. J'étais avec des gens. . . Encore une fois, il me fallait trouver un contexte différent du groupe et c'était difficile car j'avais mis beaucoup de mon identité dans Soft Machine et ça ne collait plus. Je devais partir et recommencer autre chose. C'était comme un divorce et j'avais peur des problèmes matériels, il fallait que je me débrouille seul pour trouver des contacts, des billets d'avion, de l'argent pour des micros ou une batterie. . .

Viviez-vous plus comme une pop-star ou comme un père de famille ?

Laissez-moi réfléchir... Dans les sixties, j'étais marié à Pamela et nous avons eu un fils, mais à cause de la vie de groupe, des voyages, j'étais un père et un mari inefficace, comme un marin. . .

Voulez-vous dire que vous aviez une fille dans chaque ville ?

Pas nécessairement. Simplement, je n'avais pas le sens des responsabilités que requiert un enfant. Tout le travail incombait à la maman. Ce n'est pas exactement la réponse à la question, mais j'essaie de me souvenir *(silence)*. . . Je me rappelle que j'ai cessé de voyager en taxi pour reprendre le bus, si c'est ça la différence entre une pop-star et un père de famille, alors *(rires)*. . .

REJOINDRE UN PARTI MOCHE ET HORRIBLE

Aviez-vous déjà des préoccupations politiques ?

Je crois que j'en ai toujours eu, mais jusqu'à la fin des sixties, je pensais que le monde entier les partageait et qu'il n'était donc pas nécessaire de les exprimer ou de se battre pour elles. C'est seulement lorsqu'une espèce de néo-conservatisme démodé a pointé son nez, plus tard, que j'ai décidé de ne pas le cautionner par le silence. Je suis donc devenu actif pour rester moi-même. Avant, il y avait un consensus car la droite avait été discréditée par la Seconde Guerre mondiale, qui était la crise ultime de la droite en quelque sorte. Et là, d'un coup, la droite avait survécu, et elle se portait même très bien, merci pour elle *(rires)*. . . Mais, je n'attends pas des autres, des groupes de rock, qu'ils aient des prises de position politiques. Je sais que c'est suffisamment dur de faire les concerts, de vivre sa vie. Je connais des gens très charmants mais qui ne peuvent pas avoir de préoccupations politiques, ils vivent, travaillent et essaient de faire le bon choix lorsqu'une alternative se présente. Je l'accepte tout à fait. Moi, j'ai été de plus en plus stimulé par l'analyse politique.

N'aviez-vous pas d'ennemis dans les sixties, contrairement aux étudiants de 68 ?

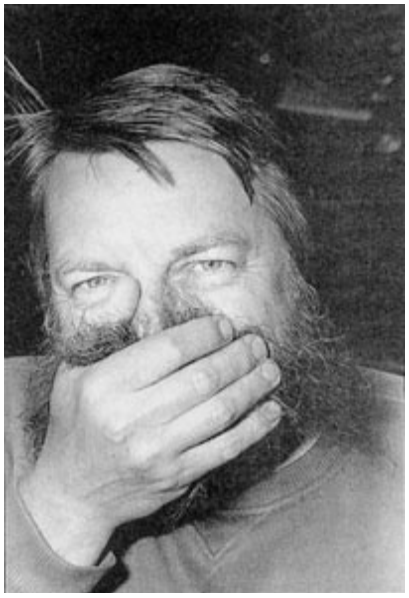
Je pensais que les ennemis avaient perdu *(rires)*... Quant à 68...
En allant à Paris, ou en Allemagne, nous étions plongés dans un drame que nous ne pouvions pas comprendre. Et cependant, nos sympathies étaient très claires: quand tu vois un gosse frappé par un policier français, tu es du côté de l'étudiant, d'un point de vue purement émotionnel. Il me semblait indéniable que lorsqu'elle deviendrait adulte, cette génération ne permettrait plus que la police ait un tel comportement. Et puis, je pensais qu'elle avait été traumatisée par la Seconde Guerre mondiale que nous avions en quelque sorte ratée. Notre incompréhension venait donc d'une différence d'expériences. Je n'ai découvert les ramifications internationales du mouvement de 68 que plus tard. Je n'étais pas au même point de réflexion politique que les activistes de l'époque.

Votre conscience politique est-elle apparue grâce à la lecture ?

Au départ, c'est venu de voir des policiers frapper des étudiants *(rires)*. . .
Et, plus tard. . . Quand tu es fan de jazz, les aristocrates de ta famille culturelle sont noirs, donc d'origine africaine. Je me sentais plus proche d'un jazzman noir que d'un Anglais me disant d'être fidèle à ma race. "Pour qui te prends-tu pour m'interdire d'écouter Coltrane, merde, quand tu feras des disques aussi bons que les siens, reviens me voir" *(rires)*. . .

Etiez-vous féru d'anglicité ou cela vous énervait-il ?

Oui. Ce qui m'énerve avec l'anglicité, c'est son double langage. Qui se résume dans cette phrase: nous sommes si modestes, c'est ce qui nous rend meilleurs que le reste du monde. Et que pensent les autres des Anglais ? Que ce sont des gens charmants, polis; d'accord, ils ont bien essayé de conquérir le monde, mais ce n'est rien. C'est cette image de gentils gars qui jouent au cricket qui serait celle du peuple le plus impérialiste et le plus mégalomane de toute l'histoire ? Impossible de songer à cela et de rester sain d'esprit. Peut-être que grâce à mon père - les compositeurs qu'il écoutait étaient russes, français, américains - ou la peinture que j'aimais - qui était influencée par la sculpture africaine ou par les estampes japonaises -, grâce à tout cela, donc, j'ai pris conscience qu'il y avait de l'inventivité et de la stimulation dans le monde entier.



> Zoom

Est-ce ce qui vous a poussé à écouter des radios du monde en ondes courtes ?

Ça, c'était plutôt dans les seventies, pour avoir plusieurs éclairages sur ies événements et la vie. Car l'un des aspects de cet étrange narcissisme anglais, c'est qu'il était soi-disant suffisant d'écouter la BBC, puisque contrairement à la radio russe, elle donnait tous les points de vue, passait toutes sortes de musiques, etc. Mais lorsqu'on prétend qu'il n'y a pas lavage de cerveau, c'est en fait là qu'il y en a. C'est pour ça que je recherchais des points de vue extérieurs, en particulier de personnes dont on me disait qu'elles étaient le diable. Vous, Anglais, me dites qui est l'ennemi et que notre Premier ministre et son grand-père Shakespeare sont Dieu; comme je ne suis pas d'accord, je ne suis donc pas convaincu que ceux que vous me désignez comme l'ennemi le soient. C'est une attitude dont les Américains semblent avoir hérité, tout comme ils ont hérité de notre langue. Certains les décrivent comme ayant des besoins globaux mais une insularité spirituelle. Ils ont donc comme image d'eux-mêmes celle d'un petit village tranquille qui veut être en paix avec les autres, alors qu'en fait, ils ennuient tout le monde. Ils ne veulent pas prendre la responsabilité de ce qu'ils ont fait par le passé.

C'est ce que vous avez un jour décrit comme l'United State of Amnesia. . .

Oui. Il est difficile de croire quelqu'un qui va partout dans le monde pour défendre les droits de l'homme alors qu'il vient d'un pays dont l'existence même est basée sur l'extermination des populations indigènes. La bataille des Américains contre Ies Indiens était plus vaste et plus réussie que ce que les Nazis ont fait subir au peuple juif, par exemple. A l'évidence, tous les habitants d'un continent ont été exterminés ou sont lessivés, ce ne sont plus que de tristes alcooliques parqués dans des réserves. Pardon, je sais qu'il y a aussi un pourcentage d'Indiens forts et actifs qui travaillent, mais quand même, ils se sont fait entuber sur une échelle difficile à imaginer. Je trouve donc qu'il faut aux Américains une sacrée dose d'amnésie pour prêcher au monde entier la bonne manière de faire ou de prospérer après de telles actions. Ils ont pris cette habitude de se voiler la face et la conscience avec les Indiens, et puis le procédé s'est répété. Quant à nous, les Anglais. . . La principale chose que nous ayons appris à nous cacher sur l'Empire, c'est bien que la fonction primaire d'un empire est de sucer la richesse des victimes pour enrichir celui qui ponctionne, alors qu'on présentait ça comme une expansion de la civilisation chrétienne, du commerce libre, de l'éducation. . . Ça ne me dérangerait pas si on avait admis la réalité. Il y avait eu des empires avant, ils disaient "Nous sommes les plus forts et les plus grossiers et on veut vaincre les autres pour se sentir mieux." Au moins, c'est honnête, et c'est ce qui nous a manqué.

Est-ce pour être plus actif que vous avez rejoint le Parti communiste anglais ?

J'ai mis du temps. Durant les seventies, j'ai voulu rejoindre des gens d'une classe qui s'éduque en permanence. Ma femme et moi étions sans cesse à la recherche de livres, et il était plus stimulant d'être dans un milieu où les livres circulent tout le temps. Le Parti communiste semblait un bon vecteur, car en Angleterre il n'a jamais eu ni la crédibilité ni la taille de ceux de France ou d'Italie, pour d'évidentes raisons historiques: chez vous, la résistance passait par le communisme, ici, elle s'appelait Winston Churchill *(rires)*. . . Je sentais que j'étais prêt pour rejoindre une organisation politique qui était aussi

impopulaire et incomprise que pouvait l'être l'avant-garde dans le milieu artistique. Vous me demandiez ce que je pensais de l'avant-garde, comment la définir. Si elle a une valeur, c'est bien de voir de la beauté là où les gens voient de l'horreur. Dada nous a appris qu'il n'y a pas de choses horribles. Donc, ça ne me posait pas de problème de rejoindre un parti qu'on disait moche et horrible. j'avais assez de confiance en moi pour rejoindre un groupe très impopulaire parce que j'avais besoin d'une atmosphère d'analyse, d'être au contact de gens qui lisaient plus que moi.

Les communistes anglais sont-ils plutôt des intellectuels que des ouvriers ?

Le président de ma section était plombier, et il m'a fait énormément réfléchir. Je l'aimais beaucoup, c'était un plombier très éduqué et posé. L'idée que les intellectuels puissent être coupés du monde des travailleurs ne m'a donc jamais effleuré. Etre communiste en Angleterre m'a apporté un énorme courage. Dans le monde du rock ou des arts, les gens considérés comme dangereux sont finalement assez bien traités.
On t'adore même quand tu es un rocker dangereux, donc c'est que tu ne l'es pas vraiment. Par contre, si tu es communiste ici, on te descend en flèche et on te marginalise, on te traite comme une merde. En un sens, le vrai courage est là et pas chez les rockers rebelles qui jouent juste un rôle. Dans ma section, j'ai rencontré des gens vraiment courageux qui ne seront jamais connus ni millionnaires. . .

Et pourquoi avez-vous quitté le parti ?

C'est comme la question sur mon départ du groupe. . . Est-il tombé ou l'a-t-on poussé ? *(rires)*. . . je suis parti parce qu'il me semblait ne pas retrouver ce courage des gens de la base parmi les dirigeants. Ils paraissaient uniquement préoccupés par les attaques incessantes de la presse et déterminés à ne garder du communisme que le nom. Pour cela, ils devenaient plus amicaux envers nos ennemis à une époque où ça ne m'impressionnait plus du tout.

Ils devenaient professionnels ?

Oui. Ma femme a toujours été plutôt anarchiste, et elle me disait "Bien sûr, Robert, la merde finit toujours par remonter à la surface" *(rires)*. . . j'ai toujours été un léniniste romantique. . .

Y avait-il des polémiques sur le fait d'être plutôt léniniste ou trotskiste ?

On ne peut pas discuter avec un trotskiste *(rires)*. . . je n'ai jamais été hostile aux trotskistes, simplement ils m'énervaient d'avoir parcouru la moitié du chemin pour faire ensuite le mauvais choix politique *(rires)*. . .

Et vous, n'avez-vous jamais pensé avoir fait le mauvais choix ?

La raison pour laquelle je n'ai jamais été attiré par le trotskisme, c'est qu'il ne défend que des théories. Il n'existe pas un seul pays trotskiste, pas même une petite province italienne, ce n'est pas une réalité. Les journaux trotskistes m'ont parfois fait réfléchir, je possède une histoire trotskiste de la Révolution russe qui est merveilleuse, mais cette doctrine a une caractéristique commune avec le christianisme qui me gêne beaucoup. Celle qui consiste à dire que ses héros ont été crucifiés. Donc, forcément, le monde moderne ne peut rien reprocher aux trotskistes, ils ont une espèce de virginité, de pureté qui leur donne le droit de critiquer n'importe quoi dans le monde.

Justement, ce caractère utopique ne vous a-t-il jamais attiré ?

Vous soulevez un point important. . . Pourquoi ai-je choisi le Parti communiste ? Cette décision me paraît toujours évasive et inconsciente. Les conservateurs attaquent tout le monde en bloc sans différencier les trotskistes des autres, ils attaquent en bloc ceux qui se réclament des idées de gauche. Leurs campagnes de haine sont basées sur une critique des pays communistes. Les trotskistes sont assez heureux de s'associer à ces attaques contre l'URSS ou d'autres. Donc si la droite ne fait pas de différence entre les courants du socialisme, moi j'en vois. Et je n'ai pas ce côté artiste utopique. Je répète que je ne suis pas certain d'être d'abord artiste, d'être motivé par l'aboutissement de satisfactions artistiques. Je dirais modestement que je voulais me dissocier de la machine à penser conservatrice, uniquement pour préserver ma santé mentale. C'est presque psychologique, je me sentais insulté et désorienté par ce consensus créé par les conservateurs alors qu'ils prétendent avoir fondé une communauté vibrante et pluraliste. J'ai plutôt l'impression qu'ils ont une réponse uniformisée pour tout ce qui peut arriver dans le monde. C'était urgent de m'extirper de ce consensus.

Quand vous avez quitté le parti, il y a quelques années, avez-vous trouvé autre chose pour remplir votre vie ?

D'abord, je n'ai pas le sentiment d'avoir perdu ce que j'ai retiré de cette expérience. D'une certaine manière, j'ai quand même perdu mon éducation de classe, et donc, je me retrouve au point où j'en étais dans les années 70 : ma femme et moi sommes sans arrêt à la recherche de livres *(rires)*...

Avez-vous parfois regretté de n'avoir pas un média plus important que le disque pour exposer votre point de vue politique ?

Ça va vous paraître étrange, mais je ne considère pas que toucher un public soit primordial. Je dois le faire avec mes disques parce que c'est mon boulot, mais je ne me sens pas une âme de missionnaire. Donc, je me partage entre le disque, qui doit nécessairement être public, et discuter, par exemple, de livres avec ma femme, ce qui est tout à fait privé. Le travail que je fais, c'est pour rester intègre et sain. Je serais désespéré d'être enrôlé dans une direction contraire, je ne suis pas un rebelle et je veux rester au contact des gens.

Vous avez d'ailleurs souvent eu des affinités avec des chanteurs engagés.

Oui, en particulier, j'ai été très heureux de rencontrer Jerry Dammers *(ex-chanteur des Specials)* et de l'aider à faire ce disque au profit de la Namibie. Je ne sais pas pourquoi on a mis mon nom sur la pochette du disque parce qu'il y avait six autres chanteurs et la chanson était de Dammers *(sourire)*. . . C'était vraiment une rencontre enrichissante car il est plus homme de terrain que moi. Etant bloqué sur une chaise roulante, je ne peux pas aller dans la rue. . . Lui menait une action quotidienne dans les rues de Coventry. J'ai été particulièrement impressionné par les groupes sur le label de ska Two Tones. Je ne suis pas l'actualité du rock, ce n'est pas la musique qui m'intéresse, encore une fois parce que je la trouve trop cloisonnée, mais j'aime beaucoup certains musiciens de rock. Je connais l'acid-test, qu'est-ce que je raconte ? *(Rires)*. . . Donc, le test qui détermine mes choix, c'est quand je sens qu'une personne est attaquée. Si je lis par exemple une critique de cette Irlandaise rasée, oui, Sinéad O'Connor, alors je serai à ses côtés. Voilà le test. C'est ainsi que j'estime certains musiciens, ou quand je lis des interviews de groupes irlandais punks comme Stiff Little Fingers ou That Petrol Emotion. J'apprécie leur attitude, même si je n'aime pas forcément la musique, elle me paraît plus sérieuse que celle de Johnny Rotten. J'aime les gens qui ont une attitude vraiment courageuse et la mettent au service d'une cause qui le mérite.

Vous n'avez pas mentionné Billy Bragg, qui est pourtant le plus engagé.

Bien sûr, je l'aime beaucoup. Pour ses chansons, mais pas uniquement. Récemment, il a fait une émission de télé avec un DJ de la BBC. C'était un reportage, avec juste un magnétophone et un caméraman, sur les mines d'or en Amérique du Sud. Ils observaient le fonctionnement de ces vieilles exploitations coloniales et rencontraient les gens sur place. Ils enregistraient de la musique locale et Billy chantait ses chansons. C'était merveilleux, c'était un reportage qu'un professionnel n'aurait jamais fait. L'Angleterre manque de Billy Bragg, elle n'a pas cette tradition de chanteurs engagés qui s'accompagnent à la guitare et qu'on trouve ailleurs, ne serait-ce qu'en Amérique.

Comme Billy Bragg, êtes-vous motivé par la rage ?

Non, je dirais que ma motivation première est presque l'exact contraire : quand, par exemple, on me dit de haïr les Cubains, ça me donne envie de chanter une belle chanson cubaine. Je n'accepte pas qu'on me dise de détester des gens. Je ne suis jamais allé à Cuba, mais, par pitié, ne me dites pas de haïr ses habitants; quels qu'ils soient, vos motivations pour les détester puent, je le sais. Je fonctionne donc plutôt sur le refus de la haine. Et si ça passe dans mes chansons, comme vous le sous-entendiez, j'en suis ravi. Je me souviens bien de l'exemple des Namibiens. On disait "Ce sont des noirs - manipulés par des terroristes cubains de surcroît -, ils ne peuvent donc pas se prendre en charge, ce ne sont que les poupées des Russes." Et je les ai rencontrés, ce sont des gens si bons, si modestes, excellents travailleurs et accueillants. Et on ne voudrait pas les laisser gouverner leur propre pays ? Quelle insulte que d'entendre des prétendus experts dire qu'ils étaient manipulés.

JE CASSE DES OBJETS

En vieillissant, n'avez-vous pas envie de vous occuper un peu moins des autres et plus de vous ?

(Rires). . . La plupart du temps, c'est ce que je fais. Comparé à la majorité des gens que je connais, je suis assez paresseux, assez autocomplaisant, et mon penchant naturel tendrait à l'hédonisme. Je me suis retrouvé dans une guerre des nerfs, mais je ne suis pas un combattant né. J'aime mon petit confort douillet *(silence)*. . . Ma seule contrainte en vieillissant, c'est de me montrer de plus en plus prudent dans mes actions. Je dois réfléchir trois fois au lieu d'une seule, ou de pas du tout *(rires)*. . . L'âge en lui-même ne m'effraie pas: plus tu es vieux, plus tu as vécu, donc plus tu as de souvenirs, c'est une évidence. Par contre, physiquement, l'âge est un problème. Cette déchirure musculaire à la poitrine que j'ai eue avant-hier, ça peut toucher n'importe qui, mais c'est le genre d'accident qui m'arrive de plus en plus fréquemment. . . C'est un rappel constant que je ne suis plus aussi résistant qu'avant. . . Ce doit être un peu effrayant pour ma femme *(silence)*. . . En vieillissant, mon corps ne répond plus comme je le voudrais. . .

Voulez-vous sous-entendre que vous avez mal vécu votre accident physique ?

Mon accident originel ? Au début, oui, car je suis resté un an à l'hôpital et j'étais assailli par toutes sortes de pensées, sauf les questions pragmatiques du genre "Comment payer mon loyer ?". Et puis, à cause de mes limitations physiques, je devais me concentrer profondément sur la moindre petite chose. Ça a été un problème pour travailler, je devais faire de nombreux efforts, puis abandonner *(silence)*. . . Peut-être avais-je besoin de la discipline que j'ai acquise en devenant paraplégique. . .

Etiez-vous enragé contre vous-même à cause des excès qui ont conduit à cet accident ?

(Silence). . . J'aurais pu atterrir sur *(silence)*. . . Vu comment je m'en suis sorti, je crois que j'ai eu de la chance. C'était plus un changement dramatique qu'un désastre. L'hôpital où j'étais soigné était très bon. Et lorsque j'en suis sorti pour enregistrer, les amis avec qui je travaillais avant étaient toujours là. Quand vos amis disparaissent, là c'est très dur. . .

Auriez-vous un fond chrétien pour accepter ainsi la fatalité ?

Je pense vraiment que ça aurait pu être pire. Dans le lit voisin du mien, il y avait un ouvrier du bâtiment qui était tombé d'un échafaudage. Son syndicat lui avait obtenu une bonne pension car l'échafaudage était mal fixé, il n'avait pas à s'inquiéter pour l'argent et on lui avait même trouvé un boulot dans un bureau. Mais ça l'a déprimé, car c'était un travailleur physique et d'extérieur; il ne pouvait pas supporter l'idée d'être enfermé dans un bureau. Alors que pour moi, l'idée que je ne puisse plus être batteur et faire de tournées, c'était presque. . . Rétrospectivement, c'était le bon moment pour que ça arrive. Plus tôt, ou plus tard dans ma vie, cet accident m'aurait abattu mais pas à ce moment-là. C'était comme s'il n'y avait plus de suite possible à ma manière de travailler. Il était temps de changer ma méthode, ça a été le cas avec cet accident.

Le prix à payer n'était-il pas trop lourd ?

Bien sûr, de par mes limitations physiques, j'ai un sentiment permanent de frustration. Oui, je casse des objets par colère, j'écrase des choses quand je n'arrive pas à atteindre ce que je veux attraper. Et après, je me sens mieux: c'est un indicateur de ma frustration physique.

Votre accident est-il arrivé parce que vous faisiez trop d'excès ?

Oui. Ma vie était un peu disloquée *(sourire)*. . . Je cherchais continuellement toutes sortes de stimulants. Il faut être un peu désespéré pour chercher à s'amuser sans cesse. Aujourd'hui, j'ai toujours des tendances à l'excès. Cette blessure à la poitrine que je me suis faite, eh bien, c'est parce que j'ai picolé comme un Polonais, que j'ai voulu m'extraire de mon fauteuil et que je n'ai pas pu me contrôler. Si on ne me surveille pas, je vais boire sans m'arrêter ou écouter de la musique à plein volume pendant six ou sept heures d'affilée jusqu'à ce que les voisins deviennent fous.

Avez-vous toujours du plaisir à boire ?

Oui *(rires)*. . . C'est bien là qu'est le problème.

Vous sentez-vous plus sage avec l'âge ?

Je ne sais pas *(sourire)*... A 5 ans, on se sent plus sage qu'à 12; à 20, plus qu'à 15 et à 25, on se rend compte qu'on ne l'était pas à 20. On se sent toujours plus sage. Il faudrait apprendre de chacune des expériences précédentes et assimiler. Comme vous pouvez le constater, j'ai du mal à tirer la leçon du passé, et même parfois de m'en souvenir. Pour devenir sage, il faudrait tout retenir et construire sa sagesse sur cette somme de savoir. On pourrait ainsi contempler les choses depuis une montagne élevée *(sourire)*. . .

Votre réputation de gentillesse, de timidité, vous énerve-t-elle parfois ?

Gentil ? Si ma femme était là, elle éclaterait de rire *(rires)*. . . Je ne suis pas assez introspectif pour me connaître vraiment. C'est drôle parce que j'ai l'habitude d'être considéré comme la personne raisonnable associée à des gens très agressifs. Politiquement, mais aussi parfois musicalement.
Je n'ai jamais vraiment essayé de me défaire d'une quelconque réputation qu'on me ferait, simplement parce que je ne crois pas qu'on puisse tracer une ligne autour de quelqu'un pour l'enfermer dans une définition. Et je ne suis pas assez détaché de moi-même pour pouvoir me juger de l'extérieur.

Avez-vous jamais dû faire un choix entre votre vie privée et votre carrière ?

Je tiens absolument à préserver ma vie privée. . . Il y a eu, par le passé, des moments où mon travail a détruit les chances de succès de ma vie privée. Je ne veux en aucun cas que ça se reproduise. En termes plus explicites, disons que j'ai complètement foiré mon premier mariage par négligence, je ne veux pas que ça recommence, Aujourd'hui, je comprends mieux comment je fonctionne, je vois plus clairement ce que je dois faire, comment le faire et ce que je dois éviter. Tout va mieux. J'en suis au stade des réglages de précision. Dans chaque choix qui se présente - ne serait-ce que l'achat d'un disque de jazz de tel ou tel artiste -, je deviens plus réfléchi et plus précis.

Deviendriez-vous plus rationnel sous l'influence de votre femme ?

Tiens, je l'entends rire à nouveau *(rires)*. . . Elle a certainement essayé de me rendre plus pragmatique. Elle croit avoir réussi, et hop, elle s'aperçoit qu'elle s'est fait avoir. . . Mais j'aimerais vraiment devenir plus rationnel si ça pouvait la rendre plus heureuse.

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Rencontre avec Robert Wyatt, un extraterrestre en sa demeure - Le Monde - 19 septembre 1991

RENCONTRE AVEC ROBERT WYATT, UN EXTRATERRESTRE EN SA DEMEURE

Depuis trente ans, Robert Wyatt dessine des arabesques dans les marges de la musique de ce siècle. Fan de jazz, il écrit des chansons ; pataphysicien, il a adhéré au Parti communiste britannique. Depuis l'époque de Soft Machine, son premier groupe, il a toujours laissé l'imagination au poste de commande. Il publie Dondestan, son premier disque en six ans.


Supplément Arts et Spectacles
Le Monde
Soljenitsyne bientôt rendu à son peuple
Les combats se sont étendus à Zagreb malgré la conclusion d'un cessez-le-feu
« La bataille de la côte »
Le gouvernement freine les dépenses publiques
Pari sur la reprise
L'Eglise russe à l'âge de la restauration
Gérer la santé
FRED

LOUTH est un gros bourg entre Lincoln et Hull, dans le nord-est de l'Angleterre, posé sur un paysage morne qui n'évoque que de très loin la verdeur des étés anglais. Dans une maison du centre-ville habite Robert Wyatt. Il y a trois ans que le musicien a quitté Londres, parti vers le nord pour ne s'arrêter qu'après avoir trouvé un endroit assez bon marché pour qu'il puisse y habiter une maison.

Apparemment, Wyatt y a également trouvé une forme ou une autre d'inspiration : Rough Trade Records vient de publier Dondestan, le premier album du musicien depuis 1985, un intervalle presque ordinaire pour Wyatt, qui était resté sans enregistrer de 1974 à 1980. En quatre ans, il avait alors enregistré quatre albums, dont la bande originale d'un film et une compilation de 45-tours, avant de retrouver le silence.

On décèlera à l'écoute de Dondestan l'essence même de l'art de Robert Wyatt : simplicité, mélancolie, humour et très haute sensibilité aux vocabulaires de la musique. C'est-à-dire, à la marque des années près, ce qui, il y a vingt-cinq ans, caractérisait l'apport de Wyatt à Soft Machine, son premier groupe. Depuis 1973, depuis que, par une nuit d'ivresse, Robert Wyatt est tombé par une fenêtre, il est paraplégique. Il ne peut plus jouer d'une batterie complète - sa vocation initiale, - et à chaque pas de sa vie de musicien il doit tenir compte de son handicap.

Au cours d'une longue conversation, ce handicap resurgit au détour d'une phrase, dans le développement d'un raisonnement, comme une borne qu'il faut toujours reculer, contourner. Sur Dondestan, Robert Wyatt tient toutes les parties instrumentales, claviers et percussions, il explique son goût de la solitude et finit par dire : " On peut y voir aussi des éléments de politique du handicap : je connais quelques musiciens handicapés et je sais qu'ils suivent attentivement la manière dont d'autres se débrouillent tout seuls. Et pour eux, c'est un motif de fierté de voir quelqu'un mener à bien un projet important. "

Plus tard, il explique qu'il a abandonné la scène à cause des contraintes matérielles et financières que lui impose son handicap, puis il poursuit en parlant du trac qui le poussait au bord de l'évanouissement à chaque fois qu'il lui fallait monter sur scène : " Je crois d'ailleurs que c'est l'une des raisons pour lesquelles je buvais autant en tournée. Je ne suis pas un interprète naturel. "

A écouter Robert Wyatt, chaleureux, drôle, honnête, on finirait presque par croire au peu d'importance de l'homme et de son œuvre, tellement son humilité est déconcertante : " Je travaille seul parce que, en général, je n'oserais jamais inviter les musiciens que je verrais bien jouer sur mes disques. " Ou sur son travail passé : " L'autre jour, j'écoutais une bande de Matching Mole (le groupe qu'il avait formé au début des années 70 après son départ de Soft Machine) enregistrée en public ; il m'est apparu clairement qu'à l'époque je cherchais désespérément à assimiler la manière que Tony Williams avait de battre pendant les cinq années précédentes. Du coup, on ne distingue pas qui je suis dans ce que je faisais. Pour moitié, je jouais de la musique, pour moitié, tâchais de parfaire mon éducation : c'est une affaire très embrouillée. En chantant, je distingue beaucoup plus clairement qui je suis et ce que je fais. "

La voix de Robert Wyatt est un genre vocal à elle seule, douce, plaintive, extraordinairement souple. Robert Wyatt est un jazzman non pratiquant. Il n'écoute que du jazz, ses amis musiciens sont des jazzmen, mais il s'est tourné vers la chanson. On trouvera dans cette schizophrénie douce la source de son originalité. Il raconte ainsi la genèse de son style : " Je n'ai jamais eu de grandes ambitions quant à ma voix. Je me suis aperçu que la différence entre ma voix et les autres instruments dont je jouais est qu'elle était mienne. En essayant de définir des chansons, des airs, des idées mélodiques qui me plaisaient. Au début j'ai tenté de copier d'autres chanteurs. Sans doute parce que j'étais très mauvais dans cet exercice, j'ai abandonné. Ensuite, pendant un moment, j'ai expérimenté des improvisations vocales. Je réécoutais les bandes et je retenais les moments où je n'avais pas envie de me suicider à force d'embarras. "

Cette façon, presque hésitante, aux antipodes de l'assurance macho définie par les grandes voix du rock, de Presley à Johnny Rotten en passant par Robert Plant, Robert Wyatt l'a toujours fait coller à son matériau, des expérimentations pataphysiques de Soft Machine et Matching Mole à l'introspection des deux magnifiques albums enregistrés juste après son accident (Rock Bottom et Ruth Is Stranger than Richard, tous deux indispensables) et enfin à sa période militante.



ROCK

RENCONTRE AVEC ROBERT WYATT

Un extraterrestre en sa demeure

bientôt... octobre

Les orchestres: Orchestre Symphonique de Göteborg, Philharmonie de Munich, Berliner Sinfonie Orchester, Orchestre National de France

Les chefs: Neeme Jarvi, Sergiu Celibidache, Alexander Dmitriev, Eliahu Inbal, Jeffrey Tate

Les quatuors: Vaghi, Quadro, Keller, Artis, Arditti

Les chorégraphes: Edouard Lock, Karine Saporta, Laura de Nessy et Bruno Dizien, Hervé Robbe, Kenneth Kvarnstrom, Stephen Petronio et Michael Clark

Location: (16) 35 70 04 07
Hangar 23 Port Autonome 76000 Rouen

A la fin des années 70, Robert Wyatt adhère au CPGB, le Parti communiste de Grande-Bretagne et, après un long silence, reprend le chemin des studios à l'invitation de Geoff Davis, le patron du label indépendant Rough Trade. Wyatt y enregistre des chansons militantes, le Stalin Wasn't Stallin' (Staline ne rigolait pas), créé par le Golden Gate Quartet pendant la seconde guerre mondiale, Strange Fruit, de Billie Holyday, Caimanera, une chanson cubaine (à ce jour, Robert Wyatt est toujours abonné à l'édition en anglais de Gramma, organe centrale du Parti communiste cubain). " Je ne crois pas être vraiment un chanteur militant. Si j'avais chanté pendant la première moitié de ce siècle, au moment où les gens pour lesquels je chante étaient encore pleins d'espoir, on aurait pu admettre un sentiment de triomphe. Mais en cette moitié de siècle, ce serait de plus en plus irréaliste. Je chante presque une espèce de nostalgie pour des rêves qui ne se sont jamais réalisés : ce n'est pas tout à fait du militantisme. "

Aujourd'hui, Robert Wyatt a quitté le parti et s'en moque sans agressivité dans CP Jeebies, l'une des chansons de Dondestan : " J'avais adhéré au parti au moment où il a commencé à s'effondrer. Parce que presque tous les gens de ma génération voulaient se débarrasser des péchés passés du parti, ils se sont repliés sur une espèce de nouveau libéralisme. Ça peut sembler séduisant, mais, en pratique, je crois que c'était une reddition pure et simple face aux puissants qui dirigent l'Angleterre. Tout bêtement parce qu'ils en avaient assez qu'on les déteste. Il y a eu tout un tas de grands discours donnant des motifs très nobles, mais, en fait, moralement, c'était de l'opportunisme. Et c'est de ça que parle la chanson. Mais ça m'est égal que les gens comprennent de quoi il s'agit. Parce qu'elle est d'abord censée être un joli morceau de musique. En fait, les pays où je suis le plus populaire ne sont pas anglophones. "

Finalement, Dondestan est né à un moment où tout allait mal : le socialisme, Rough Trade, qui a frôlé la faillite et n'y a échappé qu'en tournant le dos aux idéaux coopératifs qui avaient présidé à sa fondation. Tout sauf Robert Wyatt, qui s'est mis à écrire : " Le disque est basé sur une série de poèmes qu'Alfie, ma femme polonaise- slovène, avait écrits. Il s'appelaient Out of Season (Hors saison) et parlaient de la vie dans un endroit où personne n'est censé habiter. " Les Wyatt ont vécu quelque temps dans un appartement

de la Costa del Sol, en hiver, à un moment où les loyers étaient si bas " qu'on faisait des économies en partant là-bas au lieu de chauffer notre appartement à Londres ". La musique s'est lentement agrégée autour de ces poèmes au fil des années. " Ils m'étaient devenus si familiers que j'avais l'impression de pouvoir les chanter. J'ai choisi quatre de ces poèmes, plus un petit texte sarcastique sur les nouvelles psychothérapies californiennes, Shrink Rap. La musique d'une autre chanson a été écrite par Hugh Hopper [qui fut le bassiste de Soft Machine]. D'habitude, je ne travaille pas autour des textes. Je pars d'une atmosphère, en l'occurrence une situation harmonique. Je me suis aperçu que ma voix était le meilleur outil pour effectuer la mise au point d'un morceau de musique. Un peu comme une corde à linge à laquelle je peux accrocher ce que je veux et décider si cet élément a sa place ou non. "

Robert Wyatt a trouvé un studio dans le Lincolnshire et s'y est enfermé avec un ingénieur du son, sans musiciens à qui il aurait fallu expliquer sa musique, sans producteur, avec des instruments simples, piano, batterie, percussions. Wyatt est tout sauf un fanatique de technologie. Contrairement aux apparences, le motif rythmique de Shrink Rap, par exemple, n'a pas été réalisé avec un séquenceur (comme on le fait pour le " vrai rap "), mais en enregistrant une partie de batterie à l'envers. " Ma méthode varie selon les chansons, bien sûr, et je ne peux jamais déterminer à l'avance ce que je vais faire. Mais aujourd'hui je sais mieux définir le moment où j'ai trouvé ce qu'une chanson veut être et comment y arriver. De toute façon je veux faire une musique plutôt simple. Pour moi, les chansons ne peuvent être le support d'idées symphoniques. Et puis, au bout de trente ans, je connais mieux mes mécanismes, je sais quand je suis perdu, comment retrouver mon chemin, éviter les impasses. Je ne sais pas comment utiliser un échantillonneur, je n'ai pas les connaissances technologiques pour même m'efforcer d'en maîtriser un. Finalement, la musique que j'écoute est technologiquement très conservatrice. "

Pour les mêmes raisons, Robert Wyatt n'envisage pas d'installer un studio chez lui. Son salon de musique est d'une simplicité désarmante : un piano, une petite batterie sans grosse caisse. Il explique que l'une de ses occupations favorites est d'accompagner les disques qu'il passe en faisant semblant de faire partie du groupe. Il reçoit de temps en temps des disques de jazz, et l'on commence à comprendre un peu les raisons de ses longs silences. " Je n'ai jamais réussi à me convaincre que j'étais fait pour être un artiste ou un musicien. J'essaie de trouver la façon de le faire du mieux possible, mais j'ai l'impression d'être un visiteur d'une autre planète. Je n'arrive pas à me dire que je ne suis qu'un musicien. J'ai l'impression de devenir fou quand il faut écrire, avoir recours au mot. Je trouve plus intéressant d'écouter des disques que d'en faire. Par moments, je me dis qu'il manque beaucoup de chose au bonheur du monde, mais qu'il y a bien assez de disques. C'est une plaisanterie de croire que le monde a besoin que j'écrive une nouvelle chanson. " Après cet accès autocritique, il reconnaît deux raisons à sa persévérance, aussi épisodique soit-elle : l'intérêt que lui portent de par le monde quelques milliers de fidèles, et sa survie matérielle. La situation juridique des disques de Soft Machine est si compliquée qu'il n'en tire aucun revenu. Robert Wyatt ne peut compter que sur sa production pour Rough Trade depuis 1980. Mais une fois admises ces contraintes, Wyatt avoue qu'il envie Elvis Presley. Pas parce qu'il était riche ou qu'il vendait beaucoup de disques : simplement parce que Presley est mort et qu'il ne courra jamais plus le risque de décevoir son public. Il le dit sans que même l'effleure l'idée que lui, Robert Wyatt, contrairement à Elvis Presley, en trente ans, n'a jamais déçu son public.

Thomas Sotinel

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

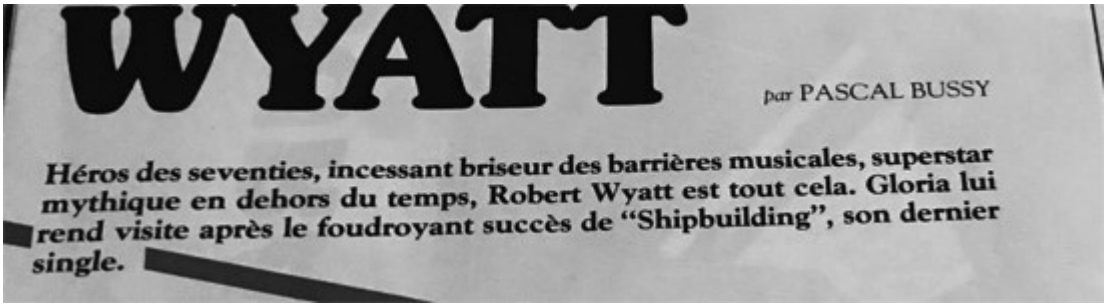
Robert Wyatt - Le vaisseau fantôme - Gloria - décembre-janvier 1983-84



Robert Wyatt

LE VAISSEAU FANTÔME

par PASCAL BUSSY


WYATT

par PASCAL BUSSY

Héros des seventies, incessant briseur des barrières musicales, superstar mythique en dehors du temps, Robert Wyatt est tout cela. Gloria lui rend visite après le foudroyant succès de "Shipbuilding", son dernier single.

Londres humide et grisonnant, la gare blafarde de Charing Cross, le train de banlieue cafardeux, pour se rendre dans le Middlesex, la route est parfumée par cette oppressante atmosphère de monotonie anglaise. Au bout du chemin, Twickenham, satellite urbain aux faux airs de province tranquille. Sortie centre ville, la rue commerçante, encore quelques détours et puis voilà une courte avenue bordée d'arbres qui tourne sur elle-même. Robert Wyatt habite au 58.

Quand il vient ouvrir la porte, cloué dans sa chaise roulante, il ressemble à un étrange farfadet, un lutin que le destin machiavélique aurait planté là, dans un pavillon anonyme

d'un faubourg britannique. Malgré moi, des images du temps passé défilent... L'atmosphère chaleureuse des lieux les arrêtent immédiatement.

Wyatt me fait les honneurs du rez-de-chaussée, plusieurs pièces aménagées spécialement pour lui avec tout à la portée de ses mains. Le salon est son domaine, il y lit et travaille, écrit, et écoute ses disques et sa radio. Dans la pièce voisine, sa femme Alfreda Benge dessine et peint, les toiles grandeur nature des pochettes de *Rock Bottom* et de *Ruth is Stranger than Richard* ornent les murs. Mais déjà Wyatt revient de la cuisine avec deux tasses de thé, l'œil malicieux : "Tu sais, nous habitons ici de moins en moins, la plupart du temps nous sommes en Espagne, dans une maison près de Barcelone, la lumière est supérieure qu'ici pour la peinture d'Alfie..."

— Tu arrives à vivre de ta musique ?

— Disons que nous vivons tous les deux de nos activités, de ses peintures et de ma musique. Les deux mis ensemble, on s'en sort.

— Le succès de *Shipbuilding* t'a étonné ? Tu étais n" 1 dans les charts indépendants et tu es même arrivé dans le Top 30 officiel...

— Bien sûr, cela m'a surpris, mais cela a surtout été un succès d'estime. On a tourné une vidéo en Espagne et elle n'est toujours pas amortie, il faudrait vendre encore beaucoup de disques ! De toute façon, cela a été une excellente expérience. Quand Rough Trade m'a proposé la chanson, elle m'a tout de suite plu, la musique de Clive Langer et les paroles d'Elvis Costello avec leur côté satire sociale, très orientées sur la guerre des Falklands. Au départ, Costello a pensé à moi comme chanteur car il trouvait que le morceau ressemblait à certaines choses que j'avais faites, comme Strange fruit par exemple. Et j'ai trouvé Costello quelqu'un de, euh..., very nice! Un musicien pas du tout corrompu par le milieu rock en tout cas.

— Et toi, tes relations avec ce milieu ?

— Elles sont heureusement très limitées, j'ai beaucoup de chance avec l'équipe de Rough Trade, c'est d'ailleurs grâce à eux si j'ai recommencé à enregistrer il y a trois ans. C'est une petite compagnie, indépendante et aventureuse à la fois, et qui traite bien ses artistes. C'est très rare. Il y a une autre compagnie à New York: Europa Records, qui est dirigée par le Français Jean-Pierre Weiller. Europa va d'ailleurs sortir en 84 un album de Hugh Hopper et de Richard Sinclair sur lequel je chanterai quelques morceaux.



Depuis son retour à une vie musicale active, Robert Wyatt se contente d'être interprète, de chanter des morceaux composés par d'autres musiciens. Comme il l'explique, il aime se concentrer sur le chant sans s'occuper du reste, arrangements, composition ou instrumentation.

— J'ai découvert ce plaisir en travaillant autrefois avec Mike Mantler et Carla Bley, cela m'a changé de *Rock Bottom* où j'avais dû tout superviser.

— Tu ne composes plus du tout ?

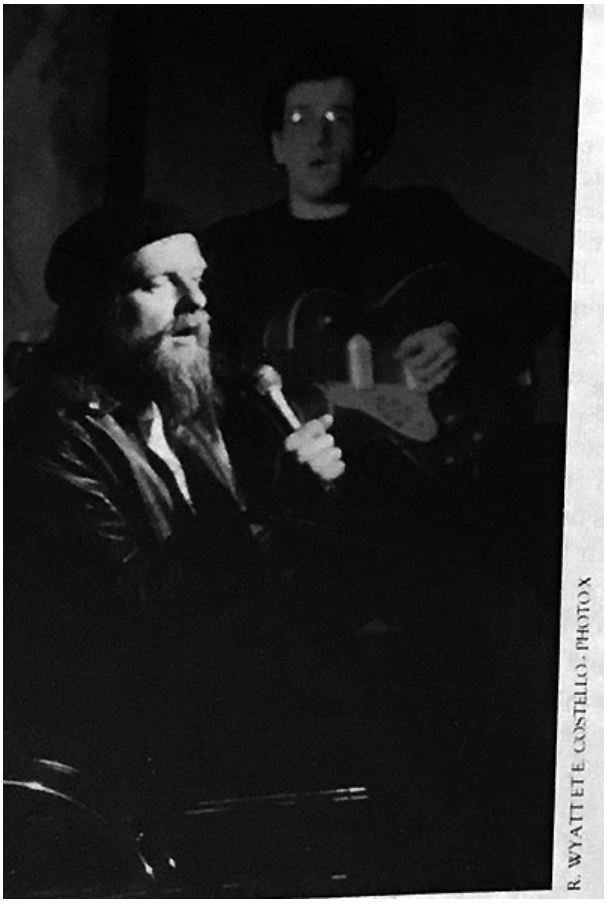
— Si, mais pas forcément en pensant à des disques. Plusieurs critiques ont écrit que ma musique était meilleure autrefois et je ne suis pas loin de penser qu'ils ont un peu raison...

— Tu feras bien sûr d'autres disques...

— Quand on me demande ça, j'ai un peu envie de dire la même chose que Johnny Rotten il y a 6 ou 7 ans : No future! Tu sais, je n'ai jamais pensé à la musique en termes de carrière, quand un single a marché comme *I'm a believer* ou bien là comme *Shipbuilding*, je n'ai jamais voulu faire de follow-up. C'est cela qui me plait beaucoup avec Rough Trade aussi: ils me laissent complètement libre, je fais un 45 tours de temps en temps, quand l'occasion se présente et que j'en ai envie. D'ailleurs, c'est Rough Trade quia remis le 45 tours à la mode en Angleterre.

— Parle-moi de ta fascination pour les vieilles chansons noires américaines...

— J'ai toujours aimé cette musique, les vieux disques de Cole Porter et Nat King Cole par exemple. J'en écoute beaucoup et je m'aperçois qu'on n'en parle pas assez aujourd'hui, bien que tout un tas de nouveaux groupes s'en inspirent, peut-être sans le savoir évidemment. J'ai repris sur l'autre face de *Shipbuilding* un très beau morceau, *Memories of you* d'Eubie Blake, et le *Round Midnight* de Thelonious Monk. Blake faisait tous les lyrics de Fats Waller, et il vient de mourir il y a quelques mois. Comme Monk. Sans le savoir (ces deux titres ont été enregistrés début 83) j'ai rendu un double hommage à ces deux musiciens. Mon disque a un parfum un peu triste, non ?



— Tu écoutes beaucoup de musique ?

— J'écoute surtout ma radio ondes courtes, cela me fait voyager. Beaucoup de musiques des pays arabes, des pays de l'Est. En ce moment, je prends souvent la Palestine, comme ça j'ai une autre vision de l'actualité, plus globale et plus culturelle. Quant aux programmes anglais, ils sont impossibles à éviter, on les entend malgré soi mais il n'y a rien de neuf. Tiens, j'écoute beaucoup la musique d'Andalousie, c'est passionnant de regarder les liens entre la musique espagnole, maghrébine, grecque, le flamenco. Tout ça, ce sont les mêmes racines au départ.

— Et le cinéma ?

— Oui, ma femme m'y emmène beaucoup, surtout des films allemands, français ou japonais, qui ne sont pas distribués dans les grands circuits. Heureusement, nous avons maintenant une chaîne en Angleterre, le Channel 4 où l'on peut voir pas mal de films latino-américains, et beaucoup plus de choses culturelles qu'ailleurs.

Cruelle ironie du sort. Aujourd'hui qu'il est paralysé dans sa chaise roulante, Robert Wyatt est reconnu internationalement comme un pape de la nouvelle musique. Une réputation qui dépasse bien sûr les frontières du rock, et qui s'étend au jazz, à la new-wave, à la musique expérimentale. Tous ses compagnons de la première heure, les anciens de Soft Machine, sont en pleine faillite musicale. Kevin Ayers s'abandonne à la variété, Mike Ratledge vit en faisant des musiques de spots publicitaires, Daevid Allen se raccroche désespérément à une pauvre new-wave mort-née. Wyatt, lui, est toujours dans la course. Il poursuit son itinéraire solitaire de nomade musical, travaillant, comme il dit, en "absorbant des influences". Après deux autres tasses de thé, il me raccompagne à sa porte en m'affirmant qu'il ne croit plus à l'avant-garde.

"Et d'ailleurs ajoute-t-il, je viens de découvrir tout récemment que l'origine de l'expression est un terme militaire français du dix-neuvième siècle, tu te rends compte... ! ?"

A quoi pense-t-il, Robert Wyatt, à cet instant où le crépuscule descend doucement sur la morne banlieue de Twickenham ? A l'Espagne tiède du côté de Barcelone où il ira bientôt ? A une mystérieuse station de radio du bout du monde qu'il va capter cette nuit ? Ou bien tout simplement à la relativité des choses et à la logique parfois absurde du quotidien ? Et moi je pars vers Londres dans le soir, la mélodie voluptueuse de *Shipbuilding* flotte doucement dans ma tête, j'ai rencontré Robert Wyatt et je me sens tout d'un coup tout petit, très fort et plein d'espoir.

Discographie :
- L.P. "The end of an ear" (1971, C.B.S.)
- L.P. "Rock Bottom" (1974, Virgin)
- L.P. "Ruth is stranger than Richard" (1975, Vir [illegible])
- L.P. "The Animals/Film soundtrack" (198[illegible] Rough Trade)
- L.P. "Nothing can stop us" (1982, Rough Trade)
- Maxi 45 tours "Shipbuilding" (1983, Rough Trade)
- Discographies de Soft Machine et Matching Mole (C.B.S.)
- Collaborations : Daevid Allen, Kevin Ayers, Centipede, Lol Coxhill, Kevin Coyne, Brian Eno, Vivien Goldman, Hatfield And The North, Henry Cow, Mike Mantler & Carla Bley, Phil Manzanera, Nick Mason, Raincoats, Scritti Politti, Epic Soundtracks, Keith Tippett Group, Morgan Fisher, Hugh Hopper, etc.

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Scritti Politti, le rock anglais rencontre Derrida - Libération - 28 septembre 1982


FRAUDE: LA CONTRE-ATTAQUE DE LA RATP

Libération

Statut de Paris: la bataille va rebondir

François Mitterrand dans le Sud-Ouest

ALLONS ENFANTS DE LA RIGUEUR!

Rencontre avec Roy Lichtenstein

Scritti Politti, le rock anglais rencontre Derrida

Imaginez Otis Redding lançant ses plaintes métaphysiques sur un back-ground synthético-futuriste à la Kraftwerk en invoquant Jacques Derrida.., Ainsi est Scritti Politti.

C'est à n'en pas douter un des disques les plus délicieusement tortueux (peut-être devrais-je dire « retors » ?), parus en cette morne année 82. De quoi mettre en rage tous les vieux gommeux nostalgiques que l'on nomme « rockers ». Qu'on en juge ! Le nom du groupe qui l'a commis est déjà hautement improbable : Scritti Politti (« Ecrits Politiques », en toute simplicité), un rescapé particulièrement obscur de la non moins obscure et introuvable « vague froide » de 79-80 qui, après un long passage au Purgatoire (ou aux Limbes) de l'expérimentation underground, vient de prendre, comme hier les disco-raides Human League, le tournant commercial.

Côté musique, toutes les influences sont au rendez-vous de cette pièce montée kitsch: soul à la Tamla-Motown, reggae lourd mâtiné de dub, revival « swing », funk à la néoromantique, restes décadents à la Roxy ou Bowie grande époque, et même free-rock à la Robert Wyatt (qui tient d'ailleurs les claviers sur plusieurs morceaux de ce disque-OVNI). Imaginez Otis élevant sa plainte métaphysique sur un back-ground synthético-futuriste à la Kraftwerk, ou bien encore Robert Wyatt expirant ses mélopées doucereuses sur un rythme funky très chic, et vous aurez une (petite) idée des rencontres incroyables que met en scène « Songs To Remember ».



CHARABIA

Scritti Politti, le rock anglais rencontre Derrida

Imaginez Otis Redding lançant ses plaintes métaphysiques sur un back-ground synthético-futuriste à la Kraftwerk en invoquant Jacques Derrida... Ainsi est Scritti Politti.

Patrick BOLLON

« Songs To Remember » — Rough Trade (distribution Celluloïd).

Les paroles, de leur côté, donnent dans l'insupportable : outrageusement intellectuelles, avec un net penchant pour le Tarabiscoté-Obscur, tournant un grand dos à toute « réalité », en dehors des modes, des clichés et des mythes tarifés du rock, sans souci aucun de l'«air du temps ». On y trouve même — le comble ! — une chanson-hommage à Jacques Derrida (« I'm in love with Jacques Derrida »), le rocker français bien connu des lecteurs de «critique». Scritti Politti s'était autrefois attaqué à notre Jacques Lacan national. Espérons qu'il nous donnera dans ses prochaines livraisons un « Do the Bernard-Henry Lévy » et un « Barthes for Ever » : ce serait parfait.

BIZAR

L'ensemble, comme pour aggraver à plaisir le malaise, garde un côté volontairement inachevé, bancal, un peu (malgré l'excellente production) « brouillon » ou « fragments ». « Songs To Remember » ressemble au « Best Of » d'un groupe qui aurait dix ans d'existence derrière lui, et deux fois plus de travestissements à sa disposition. Chaque morceau explore, en quelques minutes, une direction, un style, une option possibles, mais sans jamais les développer. On songe à ces bibliographies imaginaires que s'inventent les écrivains pleins de talent mais paresseux qui, en un mot et quelques idées paradoxales fragmentaires, présentent comme finis des ouvrages qu'ils ne commenceront jamais : des vertus du dilettantisme beaudelairien appliqué au binaire.

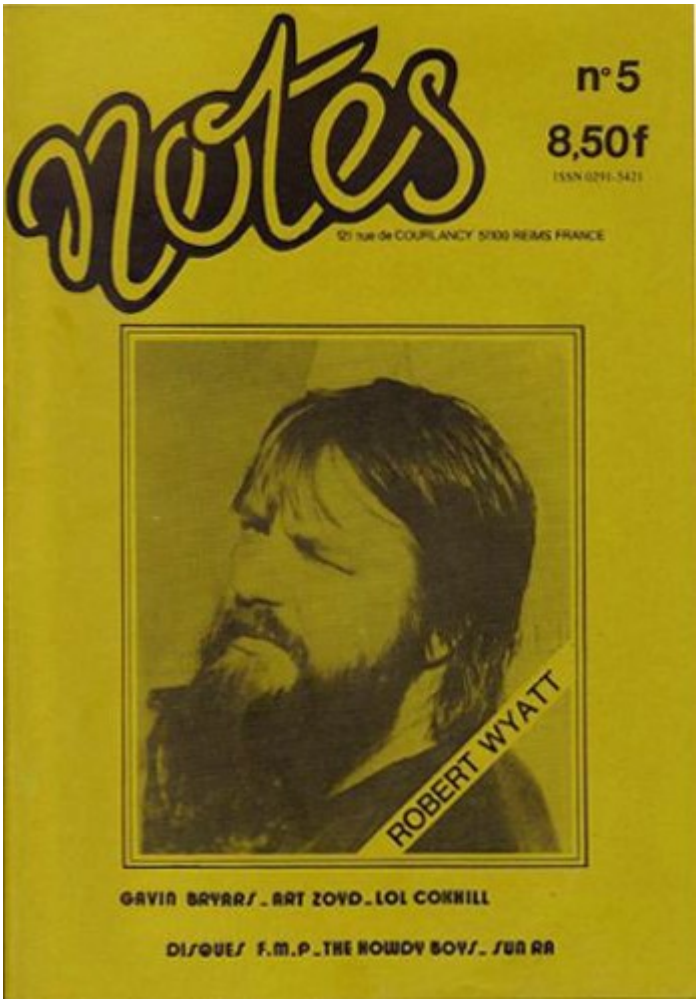
Le plus étrange, dans tout cela, c'est que ce jeu pur, ce patchwork à la limite de l'arrogance de parvenu artiste, tienne et accroche notre sensibilité. En Angleterre, pays où tout intellectualisme est par définition suspect (ou français, ce qui revient au même), le disque est même arrivé à se tailler une solide seconde place dans les charts « indépendants », le classement des disques « bizarres » publiés par de petits labels privés. Le miracle ? Il est relativement simple à expliquer : « Songs To Remember » révèle une personnalité hors du commun, comme il n'en émerge dans le rock que deux ou trois tous les cinq ans : celle de Green Gartside, le chanteur-fondateur-compositeur du groupe, un transfuge (un de plus) des écoles d'art anglaises passé au rock, sorte de Bowie de l'après néoromantique qui, comme son Grand Caméléon de modèle, sait piller tout ce qui se passe autour de lui pour le fondre dans une sensibilité originale, dans un discours individualiste. Et, bizarrement, ce qui, sur le papier, apparaît comme biscornu, à la limite de l'intolérable, devient, manipulé par lui, autant de piécettes habiles et pleines de charme, dotées d'une sensibilité sophistiquée, presque secrète. Les deux moments forts du disque se trouvent en fin de chaque face : « Faithless », un titre qu'aurait pu signer le Bowie de « Young Americans », et « The Sweetest Girl », très influencé par « Rock Bottom » de Wyatt. Nul doute que l'on reparlera de Green Gartside, avec ou sans ses « Ecrits politiques » : au côté d'Orange Juice, il est ce que le rock anglais a produit de plus prometteur depuis bien longtemps.

Patrick BOLLON

« Songs To Remember » — Rough Trade (distribution Celluloïd).

La voix du silence - Notes - N° 5 - mars 1982

LA VOIX DU SILENCE



WYATT LE SILENCIEUX PARLE ENFIN.

II a enregistré quatre 45t,

Le premier est une chanson folklorique chilienne.

Le deuxième un morceau de CHIC.

Le troisième est un hymne stalinien de 1940.

Le quatrième est de IVOR CUTLER.

ROBERT s'explique sur son activité récente.

« Je ne sais pas... je crois que je me suis politisé malgré moi, mon penchant naturel est plutôt de prendre du bon temps" (Rires)" J'aimerais être hédoniste " Il s'arrête en fronçant les sourcils. " Mais il y a autre chose... Auparavant je ne ressentais pas le besoin de me référer à, mais c'est bizarre... Je suis né en 1945 et dans ma génération il y avait des hypothèses, certaines choses qui ne se faisaient plus, comme l'élitisme sous une certaine forme de racisme, qui était complètement discrédité après la guerre, ce n'était plus à la mode.

On pensait avoir éliminé toute la merde, ce droit des pays occidentaux à traiter le reste du monde comme de sales petits voyous. Mais maintenant on fait marche arrière après ce qui

apparait rétrospectivement comme une pause momentanée. Ce n'est pas seulement l'affaire des conservateurs, pas seulement des politiciens, c'est toute la culture… Comme le racisme inavoué des radios qui utilisent le terme de "musique sérieuse" en parlant de la musique académique européenne et d'aucune autre. Ces hypothèses sont maintenant florissantes et je n'en reviens pas car je croyais que c'était définitivement mort.

J'ai été très heureux de continuer, de chanter des chansons et de déconner, tu sais.

Une des raisons pour lesquelles j'ai adhéré au Parti Communiste, c'est que j'ai réalisé que les idées qui apparaissaient dans la culture, dans la musique n'avaient pas de pouvoir efficace pour améliorer les choses. Elles pouvaient donner des indications ou témoigner, mais elles ne pouvaient rien changer.

Pourtant je continue à travailler sur la seule chose que je puisse faire: la musique, qui est basée sur l'hypothèse à laquelle je croyais, selon laquelle l'art est une force réelle. Et franchement, je ne sais pas comment exploiter La compréhension que j'ai acquise en pratiquant la musique. Je perçois tout de manière politique à présent, mais en temps qu'artiste, je pense que le boulot d'un musicien est de faire de la musique, et malgré tout le désir qu'il ait que ses chanson reflètent ses propres préoccupations, il y a en fait des règles musicales qui font que les chansons ont leur propre échelle de valeur. C'est en partie le problème que j'ai. Je ne me sens pas très à l'aise en vivant là où il y a d'autres priorités. Je me sens vraiment prisonnier de cette idée et je ne vois pas de moyen de m'en sortir. Je ne sais littéralement pas quoi faire, c'est aussi simple que ça."

WYATT parait pensif et il mâchonne sa barbe, l'esprit ailleurs. Nous sommes dans le jardin de sa maison de TWICKENHAM pour parler de ses récentes réalisations. D'abord le single "Arauco/Caimanera", le premier des quatre sur ROUGH TRADE, qui brisait un silence entretenu depuis "Ruth is Stranger", en 1975.

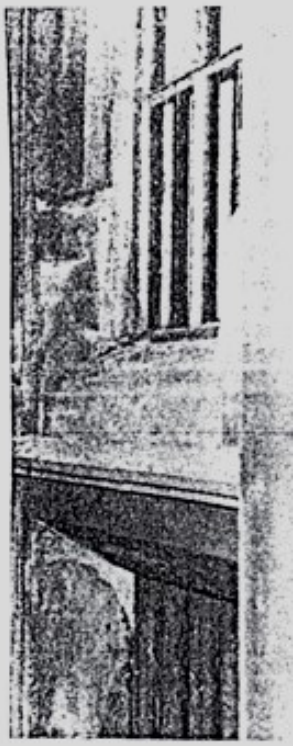
La première surprise de ces 45t, c'est leur diversité: deux chansons folkloriques Sud-américaines, un protest-jazz de Billie Holiday, un morceau de CHIC et un d'IVOR CUTLER, fantaisiste, le plus étrange de tous, une version en re-recording acapella de "STALIN Wasn't Stalling", une chanson américaine de propagande pro-staliniste de la deuxième guerre mondiale, chantée à l'origine par le Golden Gate Jubilee Quartet. WYATT a aussi fait figurer deux face où il n'apparaît pas : "STALINGRAD", un poème lut par son auteur, PETER BLACKMAN, et "TRADE UNION" qui est l'œuvre de D1SHARHI, un groupe d'ouvriers bengali et de musiciens folk du East End de LONDRES.

La deuxième surprise est la portée politique de ces singles. WYATT : "Arauco est de la chanteuse folk Chilienne VIOLETTA PARA. C'est une exhortation désespérée envers les grands chefs indiens, la culture et les communautés qu'ils représentent à se relever et à chasser les colonialistes chrétiens. C'est désespéré car cette exploitation dure depuis 400 ans et qu'il ne reste plus beaucoup d'indiens. Les gens disent: "Bien sûr, cela arrive, les gens meurent..." Mais ils ne meurent pas, on les assassine. PINOCHET vend leurs terres à de grandes sociétés étrangères, ce qui signifie que la plupart des indiens sont presque certains d'être expulsés ou simplement de finir dans un bidonville, exploités dans les travaux les plus pénibles dans les mines. Si vous dites: "Qu'est-ce que ça à voir avec moi ?" C'est justement que notre gouvernement est une de leur principale source de crédit pour leur permettre de faire ça.

"Caimanera" est une version de "Guantanamera" qui est pratiquement l'hymne national cubain. Je chante ça... depuis qu'on a tant parlé dans la presse des quelques milliers de cubains qui ont quitté Cuba, j'ai pensé que je devais chanter cette chanson pour les millions qui sont restés."

C'est le même homme qui a chanté l'alphabet sur un album de Soft Machine.

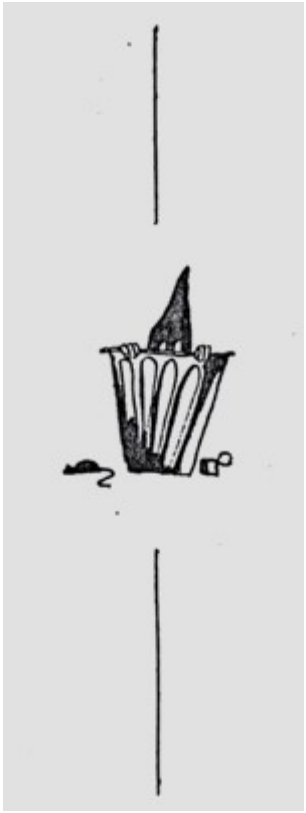
Quand on le salue comme un pionnier de la fusion entre le jazz et le rock, WYATT tente de rabaisser cette réputation par un sourire et une anecdote toute prête: "A l'époque, c'était très embarrassant, il y avait ces gosses qui venaient après le





concert en disant: "0h' C'est super d'entendre ici une musique intellectuellement stimulante. La semaine dernière c'était horrible, c'était Geno Washington et le Ram Jam Band, et tout le monde dansait." Mais croyez-moi, si nous avions pu jouer comme Geno Washington et pour son public, nous l'aurions fait sans hésitation. Mais nous n'étions pas assez bons pour pouvoir le faire. Notre public était snob. Je suppose que le fait de jouer une si mauvaise musique nous a rendu service.
Le grand truc des publics de la fin des années 60 c'est qu'ils étaient tous défoncés, ce qui explique que nous ayons pu jouer cette merde pendant des heures et démarrer avec ça."

Moins par modestie et par cynisme que par un humour ravageur de mythes, WYATT cessa de plaisanter sur le passé quand nous avons abordé un sujet qui le fascine toujours: la relation entre l'intention et les effets. La discussion tournait autour de morceaux comme "0h Caroline" et "Signed Curtain".



Ce dernier morceau est spécial par le fait que ses paroles commentent sa propre structure "C'est le premier couplet… C'est le refrain… C'est un changement de clé…"

Etait-ce une atteinte délibérée aux conventions du Rock ?

"0ui je crois". WYATT semble dubitatif. "Je n'appellerai pas cela de l'iconoclasme, je ne cherche pas comme MAGMA à changer le monde en réinventant le langage mais… je crois que j'étais sarcastique en voyant à quel point les gens prennent les chansons au sérieux et cela m'exaspérait. A cette époque j'essayais aussi d'écrire une vraie chanson d'amour et je me demandais: "Qu'est-ce que tu fais exactement ? Les autres vont savoir ce que tu ressens. Et après ? C'est donc autre chose que tu fais ; tu chantes une chanson. Et elle te retient prisonnier. Tu pourras bien sûr chanter n'importe quoi, mais en fin de compte l'intérêt de la chanson sera le chant lui-même, quelqu'en soit le sujet."

"Je ne suis senti coincé… et j'ai simplement tenté de faire preuve d'intelligence."

Wyatt rit.

Et de même qu'il ne peut s'empêcher de lancer des plaisanteries d'auto-dénigrement de crainte de paraître trop sérieux, il lui faut aussi suivre ses idées jusqu'au bout. "Parce que vois-tu, si tu cherches à communiquer quelque chose, il n'en reste pas moins vrai que tu traites un objet d'art qui sera admiré pour ses propres caractéristiques plutôt que comme devant indiquer quelque chose. C'est un objet destiné à distraire. Si la chanson n'est pas belle, si les gens ne prennent pas plaisir à l'écouter, elle ne remplit pas sa fonction." Et ceci, affirme WYATT, reste vrai, en dépit de l'intention de l'artiste, en dépit de toute innovation de forme.

"L'artiste n'a pas ce pouvoir… il sera utilisé par la communauté de la façon dont elle veut l'utiliser car aucun objet n'a de signification inhérente, mais seulement des significations prêtées par l'observateur. Des contenus politiques peuvent apparaître et disparaître aux endroits les plus inattendus."

Il sourit à nouveau.

Je veux dire par là que je voudrais bien savoir ce qu'aurait dit BLAKE s'il avait su que "Jérusalem" deviendrait l'hymne du Women Institute ?"

WYATT reste cohérent avec sa théorie de l'impotence sociale de l'artiste en affirmant que les thèmes de ses 45t ont été choisis à l'origine car c'étaient de "bons airs". Néanmoins, leur contenu, un mélange de déclarations politiques et de réflexions personnelles obliques correspond tout à fait aux possibilités et aux confusions qu'il affronte actuellement.

Le deuxième 45t était " Strange Fruits/At Last I'm Free". "Strange Fruits", chanté à l'origine par Billie Holiday en 1940, était la réponse à une série de lynchages dans le Sud des USA.

En voyant la masse d'auto-collants, d'affiches, de tracts qui ornent les murs chez WVATT, je lui ai demandé si le choix de ce morceau avait été guidé par des préoccupations anti-racistes.

"Ce qui me frappe, c'est que les gens parlent de ça comme si c'était passé, en particulier les américains, quand il s'agit des lynchages du Sud, de l'extermination des Indiens etc.

Mais si l'on parle des forces qui en sont responsables, elles sont encore à l'œuvre, entre les mains des mêmes gens. Dans le cas de l'Afrique du Sud par exemple, on sait bien que les USA, l'Angleterre et la France aident activement les forces racistes anti-SWAPO. Cette forme de racisme est au moins aussi nocive que celle de l'époque des lynchages du Sud.

"Strange Fruits" illustre le mieux l'affirmation de WYATT selon laquelle "Les 45t sont comme des sketches, très dépouillés, mettant en scène quelques chansons que j'aime.

Tous sont principalement du travail solo avec basse et clavier et la voix haute et plaintive de WYATT. Il a choisi "At last I'm Free" de Chic parce que "c'est une jolie ballade". Bien qu'il n'y ait pas de références politiques ou personnelles évidentes, certaines phrases de cette chanson prennent une signification poignante dans le contexte des problèmes actuels de WYATT.

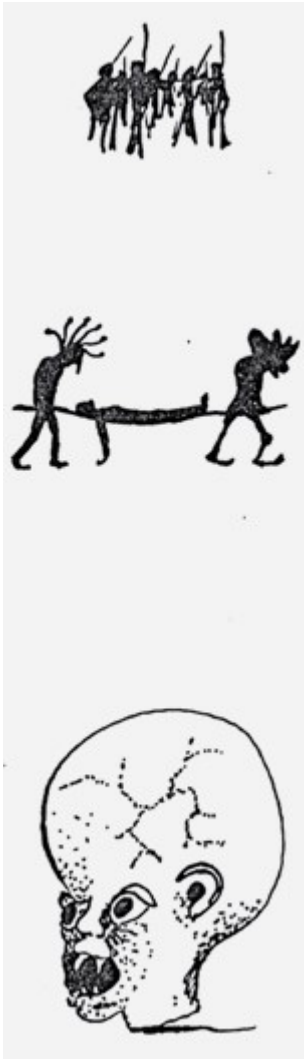
Ce n'est qu'une hypothèse, mais on peut l'interpréter comme sa chanson d'adieu aux illusions du rock : "At last I'm Free, I can hardly see in front of me".

Après l'accident qui le paralysa en 1975 et le confina dans une chaise roulante, WYATT continua la musique. Bien qu'incapable d'utiliser une batterie, il pouvait encore jouer de nombreuses percussions, des claviers et chanter. Le chef-d'œuvre qu'est Rock Bottom en est la preuve.

Beaucoup ont vu dans cet album l'incidence directe de sa paralysie, mais WYATT s'en défend : "J'avais déjà presque tout écrit avant l'accident. Je crois que la cohérence de ce disque est surtout musicale en regard du nombre important d'idées qui sont brassées pendant ces 40 minutes."

Après "Ruth is stranger" et deux reprises, "I'm a believer" et "Yesterday man", c'est le silence.

> "D'autres centres d'intérêt m'ont accaparé. Ce qui s'est passé, c'est que je ne pouvais plus mener une vie de musicien, au niveau des tournées par exemple, sans lesquelles il est difficile d'être musicien, car ce n'est pas quelque chose qu'on est soi-même, mais une partie d'un tout : l'équipe, les roadies, les managers, la tournée, les morceaux. Sans tout cela, j'avais de plus en plus de mal à garder une continuité et la notion romantique qui s'y rattache disparut rapidement.
>
> Les choses qui me semblaient importantes étaient sans lien avec la musique c'est à dire les gens que je côtoyais, mes distractions etc. Par exemple quand j'allais voir des films pour savoir ce qui se passait dans le monde, le rock me semblait si… léger."
>
> Paradoxalement, depuis qu'il est cloué dans une chaise roulante, WYATT a accru de ma-nière dramatique sa perception du monde extérieur. C'est maintenant un lecteur



vorace, et il se branche régulièrement sur des stations de radio du monde entier. I1 est donc normal qu'il ait fait l'expérience d'un certain désenchantement vis-à-vis du rock, le système de valeurs qu'il représente et ses contradictions politiques.

Mais alors, pourquoi ce retour maintenant ?

"J'ai dû revenir à la musique parce que je ne sais rien faire d'autre. Le retour au rock, je le ressens comme dans ces drôles de rêves ou l'on retourne à l'école ou bien où l'on essaye de remettre les habits qu'on avait à quinze ans et qui ne vont plus… c'est bizarre."

C'est ce que tu voulais dire en déclarant récemment que ton retour au rock était une défaite ?

"Ce n'est pas une défaite en ce sens que je suis encore vivant. Mais je suis surpris de refaire ça. Je croyais me diriger ailleurs, je ne sais même pas où, et franchement ce serait peut-être intéressant à savoir où je serais si je n'étais pas dans cette chaise roulante.

J'ai cherché du boulot à l'agence pour l'emploi. Le seul truc qu'ils m'ont proposé, c'était de peindre des pièces de jeu d'échec et Alfie et sa mère m'ont dit : "Tu ne vas pas faire ça, tu mérites beaucoup mieux, tu es un musicien !" Je crois qu'on m'a culpabilisé de ne pas jouer de la musique. Et puis il fallait gagner sa vie et comme c'était mon boulot…"

Un des résultats de la recherche de WYATT d'un mode d'action plus politisé que le rock fut son entrée il y a trois ans au Parti Communiste. Pour qu'on ne l'accuse pas de prêcher, WYATT me demande de bien préciser que c'est moi qui lui ai demandé d'en parler.

Pourquoi cette adhésion Robert ?



Photo Barclay

Aujourd'hui, je pense que la raison pour laquelle j'ai adhéré au Parti, c'est que fondamentalement, je pense que la plupart de nos ennuis sont causés par l'incapacité institutionnalisée des grands pays capitalistes occidentaux, leur expansionisme, et l'appropriation à leur seul bénéfice d'une grande partie des ressources du monde. Et pour justifier l'accroissement du capital aux dépens des mineurs Namibiens ou autres, les puissants imposent par un mythe, une mystification, cette notion que j'appelle "le droit divin de quelques-uns", l'idée qu'il est juste, naturel, que certains possèdent et d'autres pas.

Cette notion de "droit divin" devrait faire retentir une sonnette d'alarme chez toute personne qui a un jour pris conscience qu'il n'était pas un génie, ou un mâle, ou un blanc. Elle se manifeste sous des tas de formes différentes : "maintenir la tradition" ou "loi et ordre", n'importe quoi pour masquer le fait que cette élite de droit divin se donne actuellement le droit de subsister et de prospérer aux dépens des autres.

Et pour moi, l'histoire du communisme est l'histoire d'une tentative pour dénoncer cette

hypocrisie. J'ai parfois des doutes, comme pour l'Afghanistan, mais quand je vois tous ceux qui ont été anti-communistes comme Hitler, Mussolini, Franco, Pinochet, Nixon, Thatcher, Botha, je me dis que les communistes doivent faire quelque chose de bien."

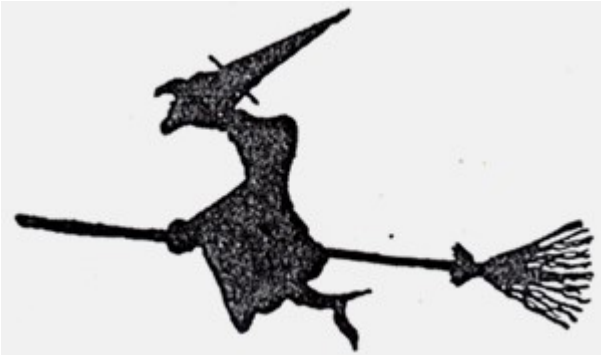
Le malheur dans tout cela, c'est que WYATT - ne ressent pas son enthousiasme pour la politique et son intérêt pour la musique comme un affrontement fructueux, mais comme une impasse totale. Et sa crainte que la politique ne colore sa musique aux yeux du public le conduit à une attitude défensive presque comique, comme lorsqu'il explique le choix du morceau "Go and sit upon the grass" d'Ivor Cutler sur le troisième 45t.

"J'aime ce morceau car il se moque des gens comme moi. II dit: "Ne t'inquiète pas si je t'agresse quand je te parle, mais j'ai quelque chose d'important à te dire."

Tu considères tes chansons comme agressives ?

WYATT précise: "Eh ! bien, j'aime me moquer de moi-même car j'ai l'impression qu'il arrive une chose horrible si l'on ne parle que de musique et de distractions… il y a le danger de devenir une sorte de Cliff Richard de gauche !

Et cela" conclut Robert en riant, "c'est une idée vraiment épouvantable à accepter."



Propos décryptés librement par Bernard GUEFFIER

Previous article

Next article

Back to the list

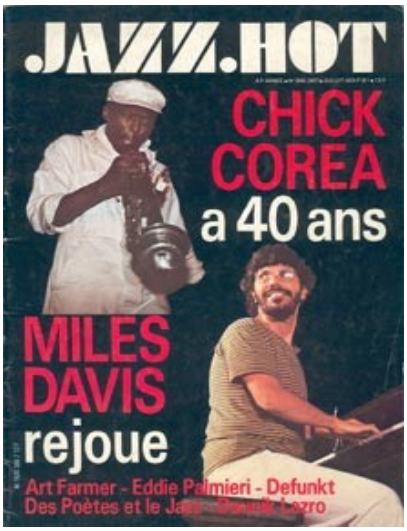
ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Le retour d'un ermite - Jazz Hot N° 386/387 - juillet-août 1981

LE RETOUR D'UN ERMITE





Qui ne se souvient de Soft Machine ? L'orchestre le plus bizarre produit par l'Angleterre des années 60; tellement bizarre qu'il obtient en 1969 l'ordre de la Grande Gidouille décerné par le collège de pataphysique... Son premier batteur, Robert Wyatt, est toujours resté imprégné de ce style baroque, délirant et profondément Jazzy qui faisait l'originalité du groupe aujourd'hui disparu. Au moment où reparaissent ses deux chefs-d'oeuvre que sont "Rock Bottom" et "Rut", Pascal Bussy est allé surprendre chez lui "Monsieur le Pataphysicien"...

FLASH-BACK. Fin 67, à Paris au Palais des Sports, une de ces folles soirées interminables, la légendaire " nuit de la fenêtre rose "... Pierre Lattès, qui assure un direct pour France-Inter, hurle dans le poste: "*Voici les trois Soft Machine, la pointe de la musique électronique telle qu'on l'imagine dans la pop music! Et surtout, n'ayez pas peur: augmentez la puissance de vos récepteurs!*" Sur scène, trois hurluberlus venus de l'underground anglais, excentriques et habitués de la dolce vita de Saint- Tropez et de Majorque. Mike Ratledge fait dérailler son orgue dans le crissement des décibels, Kevin Ayers, qui est le principal compositeur du groupe à l'époque, répète ses refrains extravagants en martelant sa basse, et au milieu, Robert Wyatt, complètement en transe, frappe ses caisses comme un fou en chantant d'incompréhensibles onomatopées. Les titres s'enchaînent, "*Clarence in wonderland*", "*Soon soon soon*", "*We did it again* "...

Aujourd'hui, quatorze ans plus tard, l'épopée est bien finie. Ratledge l'intello trafique tout seul ses synthés dans son appartement aux murs tapissés de vieux bouquins, le dandy Kevin vomit tous les deux ans un lamentable 30 cm de soupe-variété, et l'exubérant Robert est cloué depuis huit ans sur une chaise roulante, à la suite d'un accident idiot qui lui a paralysé les jambes pour le restant de sa vie. Et pourtant, c'est le seul qui soit resté dans la course, et malgré un long silence de plusieurs années, il vient de publier de

nouvelles petites perles musicales fort attrayantes. Robert Wyatt livre son combat en solitaire, avec une énergie et une simplicité qui devraient faire réfléchir pas mal de nos jeunes loups de la soi-disant new-wave... Au moment où Barclay a décidé de presser en France les trois 45 tours de Wyatt, ça valait vraiment le coup d'aller faire un petit tour à Londres pour y rencontrer notre héros.

Lorsque j'entre chez Wyatt, dans son pavillon d'une rue bien sage de Twickenham, il écoute des bandes-démos en compagnie de Chris Lavalle, un musicien de Birmingham qui lui a demandé sa collaboration le temps d'un disque. Je parle à Wyatt de la nouvelle coqueluche du rock anglais, Adam and the Ants. Il rigole: " *Adam and the Ants ! Ah, tu vas voir!* "



Et, d'un petit coup de chaise roulante, le voilà qui fouille dans sa collection de disques. Tel un lutin malicieux, il en extirpe un 33 tours de musique du Burundi. Il le pose sur sa platine, mais le passe en... 45 tours. Tout en battant la mesure, il jubile et sourit dans sa barbe : Tu vois, c'est ça, Adam and the Ants, de la musique africaine accélérée, c'est tout! "

Jazz Hot. - *Dis-moi, comment en es-tu venu à signer avec Rough Trade ?*
Robert Wyatt. - C'est une longue histoire. Brian Eno m'avait présenté à Vivian Goldmann, une journaliste spécialiste du reggae qui connaît très bien les gens de Rough Trade. En fait, ce sont eux qui m'ont offert d'enregistrer, et leurs conditions étaient très bonnes. Alfie, ma femme, s'est occupée du contrat, moi je ne comprends rien à ces choses-là ! Le contexte de cette série de 45 tours me plait beaucoup, car ce n'est pas nécessaire de chercher tout un plan d'ensemble comme pour un album. Mes projets de chansons étaient très simples. D'abord, " Cainemara ", qui est la version originale du fameux " Guantanamera ". Et puis, " At last I'm free " de Chic et " Strange Fruit ", une chanson de Billie Holiday. Enfin, " Stalin wasn't stalling ", où je chante en multi-track une adaptation d'un truc de propagande de la dernière guerre !

J.H. - *Tu es content du résultat global ?*
R.W. - Non, cela aurait dû être mieux, mais j'ai été limité par le temps. C'est ma faute, remarque, car je n'ai toujours pas trouvé une manière efficace et " relax " de travailler en studio. Si j'avais eu le temps, j'aurais pu peaufiner les arrangements. Tu sais, j'ai joué moi-même de presque tous les instruments, et cela aussi a été un problème, je n'ai pas pu répéter assez.

J.H. - *Sur deux titres, tu chantes en espagnol. Tu aimes cette langue ?*
R.W. - J'adore l'espagnol, ses accents surtout, bien que je ne le parle pas très très bien. Mais ce qui m'intéresse, c'est de pouvoir transmettre l'esprit d'un texte. Pour " Cainemara ", l'espagnol, qui en est la langue originale, s'imposait, évidemment.

J.H. - *Tu réécoutes tes anciens disques... ?*
R.W. - Pas trop, mais j'aime l'unité d'ambiance de " Rock Bottom ", et aussi " The end of an ear ", toutes ces choses répétitives, ces imitations de free-jazz, cette espèce de " proto-dub " si tu veux! Quant à " Ruth and Richard ", je n'en ai jamais été très satisfait. Le projet de départ était avec Mongezi Feza et Gary Windo, mais ça n'a pas pu aboutir pour des problèmes d'argent. Tu sais, vraiment, j'envie le peintre ou l'écrivain qui peuvent expérimenter et retoucher pendant des heures avec pour seul matériel un crayon, une feuille de papier, et trois ou quatre sous pour une tasse de thé et un sandwich. . . Un studio, c'est tellement cher, et en plus je ne m'y sens pas trop à l'aise.

J .H. - *Tu écoutes beaucoup de musiques différentes ?*

R. W. - Surtout du reggae. C'est pour moi le phénomène musical le plus important de la fin des années soixante-dix: Même le punk a été une réponse au reggae. Et les Jamaïcains, sans l'aide d'aucun journal et d'aucune radio, ont réussi à imposer une nouvelle musique, une nouvelle manière d'enregistrer, une nouvelle façon de parler, de s'habiller, etc. J'aime bien Basement Five, leur musique est très très forte. Sinon, j'écoute beaucoup de musiques européennes comme Hindemith, des musiques ethniques, et du jazz, beaucoup de jazz.

J.H. - *Quels sont tes centres d'intérêt en dehors de la musique ?*
R. W. - Je vais souvent au cinéma avec ma femme. Je lis, j'ai redécouvert récemment Roland Barthes et Aimé Césaire, par exemple. Et puis, j'ai depuis peu la passion des radios lointaines: j'ai un poste à ondes courtes et je cherche des stations le soir... En ce moment, je suis attentivement les émissions de Radio-Vietnam, qui émet en anglais et en Français d'ailleurs, et de Radio-Lithuanie, en Russie. Tout ça m'aide à retrouver certaines filiations musicales, les influences respectives des musiques arabes, turques, iraniennes, indiennes, espagnoles, etc. Je me passionne pour tout cela, comme un généalogiste pour ses arbres.

J.H. - *Que penses-tu de ton public en France, qui traîne cette image vieillotte de " rock progressif ", tout ce côté un peu snob... ?*
R.W. - C'est vraiment un conflit intérieur chez moi... J'ai été classé malgré moi comme créateur, et je suis devenu un symbole pour des gens qui investissent trop de choses dans la musique. Il faut dire aussi que le rock a tout récupéré, à commencer par la pataphysique du début des Soft Machine. Mais, d'un autre côté, je suis très reconnaissant à tous ces gens, en France, en Italie, en Hollande: sans eux, je n'aurais jamais pu vivre de ma musique avec le seul public anglais.

J.H. - *Même en ce moment, tu vis de ta musique ?*
R.W. - Actuellement, nous vivons surtout grâce aux peintures de ma femme (NDLR : c'est Alfreda Benge qui a fait les magnifiques dessins des pochettes de "Rock Bottom " et " Ruth is stranger from Richard "). Mais à tous les deux, bon..., on s'en sort.

J.H. - *Tu as des projets de concerts ou d'autres disques ?*
R.W. - Non, aucun. D'abord, des concerts, ce serait dur à organiser. J'ai perdu tout ce que j'avais autrefois, un groupe régulier, un répertoire, des roadies, l'habitude des tournées, je n'ai même plus d'instruments! Et puis, je serais tellement paniqué sur une scène! Récemment, j'ai travaillé pour une radio en Italie, j'étais invité pour un programme d'une semaine-carte blanche, mais les conditions de ce voyage étaient très différentes que pour une tournée. Et en ce qui concerne les disques, j'attends, je réagirai aux circonstances... Ah si, j'oubliais, il y a un quatrième 45 tours qui va sortir! "

Oui, Robert Wyatt n'a pas de projets trop établis, mais il nous réserve d'autres surprises, c'est sûr. En tous cas, pour le moment, c'est un musicien heureux. Rough Trade (distribué par Barclay en France) vient donc de publier ses trois 45 tours, et, coïncidence, Virgin ressort en double-album " Rock Bottom " et " Ruth ". Pour compléter le tableau, Wyatt tient tous les lead vocals de " Fictitious Sports ", le disque-solo de Nick Mason, du Pink Floyd, enregistré avec Carla Bley et Mike Mantler. Et puis, C.B.S. a ressorti de ses tiroirs l'introuvable " The end of an ear ", son tout premier disque-solo. Pas de doute, 1981, c'est l'année Wyatt.

Pascal Bussy

Références des disques cités: " The end of an ear " (import C.B.S. anglais), " Rock Bottom/Ruth Is Stranger From Richard " (double album Virgin), " Cainemara ", " At last I'm free " et " Stalin wasn't stalling " (trois 45 tours Rough Trade-Barclay). Enfin, " Fictitious Sports " de Nick Mason (Pathé-Marconi).

Previous article Next article

Back to the list

Tago Mago

ABÉCÉDAIRE

En 1981, Pascal Bussy, éditeur du label Tago Mago, publie une revue-cassette comportant un double titre : MECANO - ROBERT WYATT. La revue imprimée en N/B est présentée dans un emballage plastique transparent, une cassette audio glissée à l'intérieur.

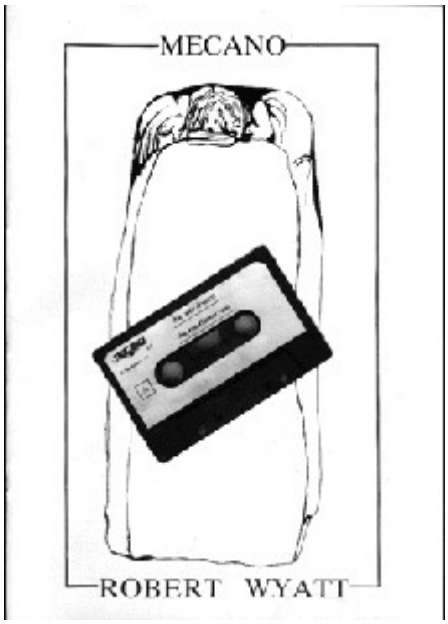


Illustration : Robert Wyatt

> Zoom


Illustration : Théo Bolten

Tiré à 1 500 exemplaires au format 21 x 29,7, l'objet se compose d'une présentation du groupe néerlandais Mecano, d'un entretien avec son bassiste (Théo Bolten), de paroles de chansons et photo du groupe.
La musique sur la cassette est uniquement signée Mecano.

Robert Wyatt y répond également à un long interview et propose un "Self-Pawtrait" accompagné d'une de ses illustrations et du dessin de couverture. D'autres dessins de Théo Bolten et d'Hugh Hopper complètent la revue.

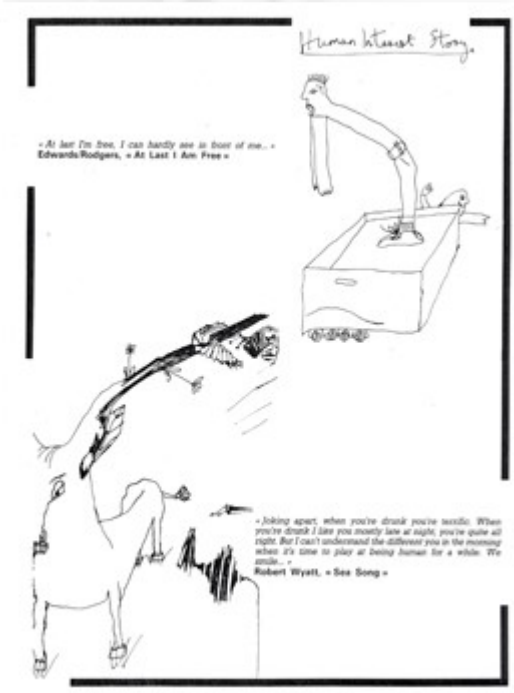




Illustration : Hugh Hopper

Soft Machine, Matching Mole, «Rock Bottom», inutile de présenter Robert Wyatt, ce héros de la musique anglaise qui fut l'un des tout premiers à faire reculer les barrières traditionnelles du rock. Depuis quelques années, Wyatt s'était tenu un peu à l'écart de la production musicale. Et puis, au début de 1981, c'est la surprise : il signe un contrat avec Rough Trade, le label de nouveau rock le plus en vue d'Angleterre. Au programme, une série de singles, et sans doute d'autres projets par la suite. Déjà, le nom de Wyatt réaparaît sur les pochettes de disques : il joue des percussions pour les Raincoats, de l'orgue avec les Scritti Politti, et participe à la « superstar session » de Vivien Goldman avec John Lydon de P.I.L. Dans cette longue interview réalisée chez lui dans sa maison de Twickenham, Robert Wyatt parle de sa vie, de la musique bien sûr, et de quelques-uns de ses centres d'intérêt.





Robert Wyatt a enregistré avec Soft Machine (Probe, C.B.S.), Matching Mole (C.B.S.), et en solo (C.B.S., Virgin). Depuis sa signature chez Rough Trade, il y a publié quatre singles: « Arauco »/« Caimanera », « Stalin Wasn't Stalling »/« Stalingrad », « At Last I'm Free »/«Strange Fruit », et « Grass »/ « Trade Union », ainsi qu'un inédit, « Born Again Cretin », sur la cassette New Musical Express/Rough Trade.

Wyatt a collaboré en outre à certains disques de Daevid Allen, Kevin Ayers, Centipede, Lol Coxhill, Kevin Coyne, Brian Eno, Vivien Goldman, Hatfield And The North, Henry Cow, Mike Mantler et Carla Bley, Phil Manzanera, Nick Mason, des Raincoats, de Scritti Politti, Epic Soundtracks, et du Keith Tippett Group. Il apparaît aussi sur le 33 tours « Voices And Instruments » consacré à Jan Steele et John Cage (Obscure 5) et sur le 33 tours « Miniatures » dirigé par Morgan-Fisher (Pipe).

Pourquoi ce silence musical de plusieurs années ?
Après la sortie de « Ruth & Richard » j'ai eu de gros problèmes matériels, beaucoup de dettes..... A cette époque, j'aimais encore tout faire à la fois : composer, jouer, chanter, diriger ma musique, et faire des concerts de temps en temps. Et puis, petit à petit je me suis dit que si je ne composais pas je pouvais très bien chanter des morceaux de quelqu'un d'autre, j'ai découvert ça avec Carla Bley et Mike Mantler. Je dois beaucoup à Caria Bley. c'est elle qui m'a obligé à retravailler, pour « The Hapless Child » et «Silence», à un moment où j'étais très découragé. C'était juste après « Ruth », et le fait que quelqu 'un d'autre ait la responsabilité de la musique m'a beaucoup plu. j'étais très content d'être là juste en tant que simple exécutant. Evidemment, depuis que je suis dans une chaise roulante tout a changé, je ne peux plus avoir de groupe régulier et je ne pense plus du tout en termes de carrière, de disques, de concerts, etc. Et puis j'ai commencé à avoir d'autres priorités. Mes intérêts et mon travail, en fait, sont devenus de plus en plus séparés. Mais quand j'y repense, je n'ai pas été en dehors du « business » pendant si longtemps. J'ai répondu à diverses propositions d'autres gens. Ce qui est vrai, c'est que je n'ai rien suscité moi-même jusqu'à que je signe avec Rough Trade.



A un moment tu avais parlé d'un retour avec Scritti Politti...
Finalement ça ne s'est pas fait de cette façon-là. J'ai tout de même joué avec eux et j'ai participé à l'enregistrement de leur disque avec « Sweetest Girl ». Cela a été très agréable à faire, d'ailleurs.



Tu acceptes toujours de participer à des sessions pour d'autres musiciens ?
Oh.oui. J'ai joué récemment avec les Raincoats (sur un titre d '« Odyshape »), et puis il y a eu cette session organisée par Vivien Goldman (« Launderette »). plus des choses avec Kevin Coyne.

Et en dehors de la musique, qu'est-ce que tu fait ?
J'ai énormément écrit, des centaines de pages... Et Alfie, ma femme, m'a beaucoup emmené au cinéma.

Par le cinéma (et aussi la radio) je me familiarise avec beaucoup de choses.

Qu'est-ce que tu as aimé comme films, récemment ?
Les films du Japonais Ozu. ils sont merveilleux. Et dans le cinéma européen. Wim Wenders. Fassbinder. Tous ces cinéastes ne sont pas très connus en Angleterre, d'abord parce que les Anglais regardent trop la télévision et ne vont pas au cinéma, et ensuite parce que dès qu'un film est étranger ils pensent qu'il s'agit d'un film prétentieux !

Tu vois beaucoup d'amis, musiciens ou non ?
Euh... j'ai des amis de l'époque où j'étais plus actif, mais ce sont des gens qui voyagent tous beaucoup et je ne les vois jamais. Prend par exemple tous ceux qui jouent sur; "Ruth & Richard", John Greaves est aux Etats-Unis. Brian Eno aussi. Fred Frith vit à New York. Gary Windo est aussi en Amérique. Mongezi Feza est mort.... Hugh Hopper vient me voir de temps en temps. Mike Ratledge aussi quelquefois.

Je reviens un peu en arrière. Tu n'as pas été content de « Ruth Is Stranger Than Richard » ?
Non pas vraiment. Mon idée de départ était en fait un disque en trio avec Mongezi Feza et Gary Windo Et puis, il y a eu des problèmes d'argent, je n 'ai même pas eu de quoi terminer le disque comme j'aurais voulu. L'argent est un problème constant pour moi. Comme j'envie le peintre et l'écrivain, ils peuvent expérimenter et retoucher pendant des heures avec pour seule dépense du papier et un crayon, et quelques sous pour une tasse de thé. Mais un studio, ça coûte tellement cher ! Et en plus dès que j'y suis je deviens tout de suite très nerveux, comme lorsque je vais chez le dentiste.... !

La solution serait d'avoir ton propre studio...
Oui mais il y aurait un autre problème car je ne comprends rien aux choses électroniques. Je sais organiser la musique dans ma tête, la mettre en sons avec mon corps.... Finalement je suis un musicien très primitif, j'utilise à la base les deux instruments les plus simples, la bouche et les mains, et je fais le plus possible avec ça.

Que penses-tu de ton public en France ? Tu n'as pas l'impression de représenter un mythe malgré toi ?
Oui, il y a tout ce côté, euh.....un peu snob.... Mais..... à dire vrai, c'est un peu un conflit pour moi tout ça. D'avoir été classé comme un créateur de la musique moderne, tout ce processus, ce langage, cette terminologie exclusive. Et bien sûr. je me rends compte que pas mal de gens qui ont acheté mes disques ont souvent investi là-dedans toutes sortes de significations, trop sans doute. Mais j'ai du mal à te répondre objectivement, car sans tous ces gens en France, en Italie, en Hollande, je n'aurais jamais pu gagner assez d'argent pour vivre et continuer ma musique. Je leur suis donc très reconnaissant.

Pourquoi as-tu cité la Hollande ?
C'est le premier pays où il y a eu un article dans un journal sur Soft Machine, même avant la France. C'était fantastique de jouer en France et en Hollande, on pouvait se donner à fond, tandis, qu'en Angleterre le public était plus réservé. J'ai de très bons souvenirs en Hollande, j'y avais fait une tournée dans le Whole World de Kevin Ayers, c 'était fantastique ! Je me rappelle ces solos de sax incroyables de Lol Coxhill, et les groupies hollandaises. Mon Dieu, les groupies hollandaises.... !



Comment revois-tu aujourd'hui la période d'avant Soft Machine ? Y avait-il vraiment une « scène de Canterbury »…. ?

Euh.... Il ne se passait pas grand chose à Canterbury. J'avais rencontré Mike Ratledge, Hugh Hopper, David

Sinclair. Les gens de Caravan, eux, possédaient plus que nous ce sentiment d'appartenance à un clan. D'ailleurs, aujourd'hui encore ils habitent tous là-bas, comme Hugh. Hugh est le véritable lien de toute cette famille, si elle existe.

A quoi ressemblait votre musique de l'époque ?
A de la pop, avec deux ou trois reprises de James Browxn par-ci par-là. C'était tout, rien d'extraordinaire.

Les bandes publiées plus tard par Gomelsky sont-elles représentatives, d'après toi?
Ce ne sont que des «démos» qu'on avait enregistrées sans penser qu 'elles sortiraient un jour en disque. Hugh Hopper et Kevin Ayers avaient commencé à écrire des chansons, on a voulu voir comment elles sonnaient, c'est tout. J'aime beaucoup les musiques que Hugh écrivait, avec de très belles structures harmoniques. Mais musicalement, ce qu'il y a eu de plus intéressant je pense, c'était lorsqu'on était en trio, Hugh, Daevid Allen, et moi. Plus tard, quand Soft Machine a vraiment commencé, nous avions déjà abandonné une bonne partie de notre côté expérimental.

Allen était au centre du premier Soft Machine, non ?
Il était l'élément international, il avait des contacts partout. Nous, à côté, on était des provinciaux! Mais musicalement c'était Hugh le plus créatif. Kevin Ayers, c était différent, son talent se serait développé dans n 'importe quel autre contexte. Soft Machine ou pas.

Vous voyagiez beaucoup à cette époque..... ?
Oui, et c 'est une des choses qui me rend très triste depuis mon accident. Je suis cloué en Angleterre, alors, qu'autrefois je trouvais tellement excitant de voyager, de quitter ce pays. Je suis content d'être anglais mais je n'aime pas vivre en Angleterre. Les Anglais disent souvent : « Nous n 'avons pas d'idéologie, nous sommes anglais, c'est tout ! » Cela me gêne et je me sens frustré, dans un sens. Bien sûr. ce n'est pas complètement négatif car musicalement ça crée une pression, mais tout de même, j'éprouve une sorte de malaise. Peut-être as-tu une image de moi très placide, ici, chez moi, mais ce n 'est pas comme ça, tu sais....

Tu ne te déplaces jamais, même pour quelques jours ?
C'est difficile. Récemment j'ai été travailler une semaine en Italie, pour un programme de radio, et ça s'est bien passé. Mais partir en tournée, même pour un ou deux concerts, ça je n'y pense même pas. Tout ce que j'avais autrefois, un groupe, des instruments, un répertoire, un manager, des road-managers, c'est fini. Tout ce qui me reste c'est un micro et un magnéto à cassettes pour noter quelques idées. Et partir en tournée me coûterait trop cher, je devrais emprunter de l'argent, c'est impossible.

Tu vis de ta musique en ce moment ?
Entre les peintures de ma femme et ma musique on s'en sort généralement. C'est parfois difficile, mais vraiment je ne vois pas d'autre solution.

Comment en es-tu arrivé à signer avec Rough Trade ?
Tout s'est passé grâce à Vivien Goldman. Brian Eno nous avait présentés au vernissage d'une exposition de Peter Schmidt il y a quelques années, et nous avons sympathisé. Elle vient souvent chez moi, et m'apporte quelques disques de reggae qui viennent de sortir. C'est elle qui m'a présenté à Geoff Travis, l'un des dirigeants de Rough Trade, qui m'a proposé d'enregistrer. Je ne comprends rien aux contrats, mais ma femme qui s'en occupe pour moi m'a dit que les conditions étaient bonnes. Ce qui m'a beaucoup séduit chez Rough Trade, c'est qu'ils ont contribué à remettre les « singles » à la mode. J'aime cette méthode de travail : deux chansons, ça suffit, on peut sortir un disque, cela me convient parfaitement. Je n'ai pas besoin de penser à toute une suite de morceaux, à ce « design » du 33 tours. L'idée de liberté à laquelle on pense généralement en faisant un 33 tours est fausse, car on rejette des morceaux qui soi-disant ne collent pas avec le reste, et ensuite on les oublie ou ils se perdent. Je me rappelle de « Ruth & Richard », il y avait des gens qui me disaient que « Muddy Mouth » n 'allait pas avec le « Sonia » de Mongezi Feza, par exemple. Qu 'est ce que tu veux répondre à ça ! ! !

Avec tes deux premiers disques en solo, tu as eu ce genre de problèmes ?
Pour « The End Of An Ear », d'abord ? Non. mais l'atmosphère dans laquelle j'ai fait « The End Of An Ear » était très particulière. Après l'album « Third» de Soft Machine, j'étais déprimé. Ni Mike Ratledge ni Hugh n'avaient aimé « Moon In June », et j'avais presque été obligé de les forcer pour qu 'ils acceptent de jouer dessus ! Ce qui n 'était pas très honnête, car moi j'avais fait de mon mieux pour « rentrer » dans leurs morceaux à eux. E tpuis, quand j'ai eu l'idée de « The End Of An Ear », C.B.S, m'a laissé faire en croyant que ce serait le même style de musique que «Moon In lune», justement.... Déjà avant de rentrer en studio,

les deux faces étaient dans ma tête : ces choses répétitives, les imitations de free-jazz, cette espèce de « proto-dub ».... Mais pour l'enregistrement, j'ai été très seul, car aucun des musiciens n 'a vraiment aimé la musique, et il n'y avait personne pour m'encourager. Là aussi, j'aurais voulu travailler avec Mongezi Feza, mais ça n 'a pas été possible et j'ai finalement enregistré avec Elton Dean et Mark Charig principalement, plus mon frère Mark avec qui j'ai partagé les parties de piano. Je me souviens, ça m'avait fait beaucoup de bien de jouer du piano sur ce disque, parce qu'en public je n'aurais jamais osé..... /

Et « Rock Bottom » ?
Là. c'était tout à fait autre chose, six thèmes autour des mêmes idées avec donc une certaine unité. Beaucoup ne le savent pas, mais le gros de « Rock Bottom » a été écrit avant mon accident, à l'époque où je voulais recommencer Matching Mole avec Phil Miller, Gary Windo et Francis Monkman.

Donc, tu ne penses pas du tout à un 33 tours ?
En fait, il y en a un que j'aurais aimé faire, mais quelqu'un vient de le faire à ma place.... Je l'aurais appelé «Continental Drift », et il aurait été rempli de références à des musiques de danses d'Europe continentale, ce genre de choses. Oui. j'y pensais depuis plusieurs années, et voilà que Fred Frith a fait « Gravity ». sur Ralph Records. « Gravity » est basé sur cette même idée, c 'est un très bon disque, et j'ai donc abandonné ce projet. Tu sais, faire un album, pour moi, cela n'a plus tellement de sens. Dans la musique rock, je suis un vieux, comme tous ceux qui ont plus de trente ans ! J'ai déjà derrière moi une vie entière de musicien, et faire des disques a un peu perdu le côté excitant d'autrefois.... Mais, album ou pas, disons que, euh.....je réagirai aux circonstances, voilà tout ! En ce moment, j'ai des projets spécifiques : une chanson, une autre, c'est tout. J'ai toujours aimé les chansons simples, comme à l'époque où j'avais repris « I'm A Believer « et « Yesterday Man ». Cette idée de chansons simples était aussi un goût que David Sinclair et moi partagions quand nous avons commencé Matching Mole.

Pourtant, il n'est pas resté longtemps dans le groupe....
C'est à dire... Il aimait les chansons simples, oui. le style des jolies mélodies comme « Caroline », mais Il ne se sentait pas du tout à l'aise dans le contexte de l'improvisation. Quand Dave Mc Rae l'a remplacé, les choses se sont arrangées de ce côté-là. Dave Mc Rae a toujours été un musicien très habile, et qui aime tout essayer.

Parlons de cette série de « singles ». Comment as-tu choisi les morceaux ?
Je ne veux pas trop en parler, cela paraîtrait prétentieux. Je suis avant tout un musicien, ce qui me plaît c'est l'élégance d'une ligne mélodique, une partie de basse pour la soutenir, c'est déjà beaucoup...

Tu es content du résultat ?
Non, cela aurait dû être mieux, mais j'ai été limité par le temps. Je n 'ai toujours pas trouvé une manière efficace de travailler en studio, je veux dire une façon « relax », qui me permette d'obtenir exactement ce que je veux. Dans un sens, bien sûr, je suis content, car j'ai atteint mon but de départ, qui était d'enregistrer une série de chansons. Mais si j'avais eu davantage de temps j'aurais pu dépasser ce stade. J'ai tout fait sans répétitions, car j'ai joué moi-même presque tous les instruments. Il y a juste Bill Mc Cormick qui joue de la base sur « Arauco » et « Caimanera ». Harry Beckett qui est au Flugelhorn sur « Caimanera », et un contrebassiste, Peter Ind, dans « Born Again Cretin ». En fait, je vois ces chansons comme des esquisses, un peu.

Sur « Arauco » et « Caimanera » tu chantes en espagnol...
Oh, mon espagnol n 'est pas très bon, pas assez en tout cas pour traduire un texte directement en anglais. Donc, je préfère le chanter en espagnol. Et puis, j'aime les intonations de cette langue....

En écoutant tes nouvelles chansons, on voit tout de suite que tes obsessions sont essentiellement politiques....
Sûr. Mais on peut aussi les écouter sans faire attention aux textes, juste pour elles-mêmes. On peut aussi, évidemment, ne pas les écouter du tout !

Tu ne cherches donc pas à faire passer un message ?
Non. Je ne peux pas et je ne veux pas dicter aux gens ce qu'ils doivent sentir. Mais c'est faux de dire que la conscience politique déforme l'art. Un artiste doit utiliser tout ce qu'il possède, sa conscience politique, son conscient, son inconscient, tout. Si j'étais compositeur de musique uniquement, ou peintre abstrait, ce serait autre chose. Mais puisque l'univers des mots est un élément de mon travail, je me sers des mots et de leurs significations. Les mots, de toute façon, veulent toujours dire quelque chose. Et d'ailleurs, cela m'a beaucoup intéressé de jouer sur la signification des chansons: par exemple, quand je reprends «Arauco» de

Violetta Parra. la fonction d'origine de la chanson change complètement. Cet aspect des choses est passionnant.

De quand date ton engagement politique ?
C'est un sentiment que j'ai toujours éprouvé, je crois, mais qui a refait surface il y a quelque temps comme une priorité. Mes parents étaient travaillistes, ça a peut-être joué aussi.... Mais en d'autres termes, euh.... Tiens, je vais te raconter une anecdote. Mark Boyle, qui s'occupait autrefois du light-show de Soft Machine, est devenu peintre et sculpteur. Il y a quelques mois, il a acheté deux peintures qu'il ne trouvait pas bonnes, uniquement parce qu'elles étaient l'œuvre d'un peintre actuellement emprisonné en Russie. Il les a accrochées chez lui, pour se rappeler que lui est heureux, qu'il n 'est pas en prison, et qu 'il est libre. Voilà un très bon exemple de l'aspect transcendant de l'art : que ces peintures soient bonnes ou mauvaises, elles ont une signification au-delà du jugement esthétique. Et leur impact politique est évident. Le plus curieux, c'est que si le peintre en question, lui, connaissait cette histoire, il se sentirait sans doute encore plus rejeté....

Tu es donc devenu membre du Parti Communiste....
Oui, il y a deux ans et demi. En Angleterre, le Parti Communiste est un tout petit parti, plus proche idéologiquement du Parti Communiste Italien, par exemple, que du Parti Communiste Français.

Qu'est-ce que cela t'a apporté ?
Avant tout une ouverture. C'est curieux, en général le fait d'adhérer à un parti a une connotation de peur, de blocage. Là. j'ai eu exactement le sentiment inverse. Je suis devenu ultra-conscient de certaines contradictions, et cela m'a beaucoup stimulé. Et puis, j'ai énormément appris de choses en rencontrant des gens en dehors du milieu de la rock-music, qui est un monde très narcissique, qui tourne sans arrêt sur lui-même, et où les gens réfèrent tout à leur imagination, à leurs fantasmes. Je ne porte pas de jugement, mais en ce qui me concerne ce changement a été très bénéfique.

Penses-tu rester toute ta vie inscrit à ce parti ?
Je ne crois pas que je pourrais raisonnablement quitter le Parti Communiste, pour la seule raison qu'être ex-communiste me semble bien plus présomptueux qu 'être communiste !



Irais-tu jusqu'à convaincre tes amis pour qu'ils soient aussi au Parti Communiste ?
J'espère que non ! A ce stade je serais une sorte de religieux fanatique.... Mais c'est curieux, car justement ma propre adhésion au communisme a été un peu comme une conversion religieuse. L'évèque Romero aurait compris ça, et les « Rastafarians », eux, comprendraient certainement. Récemment j'ai eu une longue conversation avec un ami italien de Naples qui a une position très proche de la mienne : il me disait qu'il ne voit pas le communisme comme un but. mais plutôt comme une base de départ, un point de ralliement. Mais c'est vrai qu'il se passe des choses incompréhensibles, comme par exemple la position des communistes français sur l'Afghanistan. C'est pour me moquer de ce genre de gens que j'ai enregistré « Staling Wasn 't Stalling ». Certaines choses sont évidentes pour moi : je suis à la lois contre ce qui se passe en Afghanistan et en Afrique du Sud. Et tout le monde parle de l'Afghanistan, mais qui connaît par exemple Nelson Mandala. un leader noir qui est en prison en Afrique du Sud depuis plusieurs années.... ?

Et le lien entre ton engagement et ta musique ?
Mon inspiration de base a toujours été la musique noire. Comme toutes les musiques, la musique noire a besoin d'une certaine ambiance pour s'épanouir. Et quand on est Noir, ici en Angleterre, crois-moi ce n 'est pas facile. Je peux t'en parler très précisément car j'ai été très touché par la mort de Mongezi Feza. Mongezi, dans sa naïveté, croyait qu'il échapperait aux horreurs de l'Afrique du Sud en venant vivre dans ce qu 'on appelle « le monde libre ». Et il est mort, à 31 ans, dans un hôpital psychiatrique, considéré comme schizophrène... Nos pays occidentaux sont remplis de ces sortes de choses, et beaucoup de gens viennent ici en pensant être libres, comme Mongezi... Et c'était un trompettiste fabuleux ! Tu ne peux pas savoir comme je suis triste et en colère de ce qui lui est arrivé. Et quelquefois je me dis que toute ma vie, d'une certaine manière, je continuerai à expier pour lui. Tu sais, je ne vois rien d'autre à dire sur ce sujet sans que cela paraisse

sentimental ou stupide.

Quels genres de musiques écoutes-tu ?
Un peu de tout. D'abord, quand je travaille avec des musiciens, j'écoute ce qu 'ils ont fait. Aujourd'hui Chris Lavalle, de Birmingham, hier Scritti Politti, demain je ne sais pas. Mais en général, je ne suis pas très au courant de ce qui se passe, en dehors des disques de reggae que Vivien m'apporte.

Tu aimes le reggae ?
Oh oui. beaucoup, et je suis convaincu que c'est une des choses les plus importantes de ces derniers temps au niveau musical, la plus stimulante en tout cas de la fin des années soixante-dix. En Angleterre, toute l'énergie du nouveau rock vient du reggae et de la culture qui l'accompagne. Même le punk, tout à fait opposé au niveau du style, est en partie une réponse au reggae. Ce qui me frappe aussi, c'est que les Jamaïcains ont imposé leur musique sans l'aide des média, comme tout ce qui va autour : leur façon d'enregistrer, de parler, de s'habiller, etc. Le phénomène était tellement fort que le rock avait besoin d'une alternative : ça a été le punk. Et si tu prends un groupe comme Basement Five, eux ils répondent au punk en faisant une sorte de reggae punk. C'est un échange musical continu. Sinon, en dehors du reggae, j'écoute de la musique européenne contemporaine, du jazz, très peu de rock, et de la musique ethnique, grâce à ma radio à ondes courtes.

Tu découvres des stations mystérieuses ?
Oui. j'adore me mettre devant ma radio et chercher des postes - de pays lointains. Récemment j'ai trouvé une radio de Lituanie, et Radio-Vietnam, que j'écoute tous les soirs en ce moment, le programme en anglais de 18 heures à 19 heures, et celui en français de 19 heures à 20 heures. J'écoute aussi la radio iranienne où il y a des musiques fabuleuses. J'aime essayer de retracer les filiations musicales, par exemple les influences de la musique iranienne sur les musiques arabes et turques, les ressemblances entre les musiques d'Afrique du Nord et d'Espagne. L'autre jour, j'ai étudié un peu comme ça l'évolution des gammes entre la Chine, le Japon, et le Vietnam. C'est passionnant.

Et les livres ? Tu lis beaucoup ?
Oui. pas mal. J'ai relu récemment des choses de Roland Barthes. Je sais qu 'un livre comme « Mythologies » est un peu démodé aujourd'hui en France, mais je suis convaincu qu'il s'agit d'un ouvrage très très important. Je lis aussi les livres d'Aimé Césaire en ce moment, ils m aident à comprendre certains problèmes politiques, toute la question de la négritude.

J'ai l'impression que ta n'aimes pas beaucoup les interviews...
Non, pas tellement..... Mais, euh..... lorsque les gens me demandent j'ai du mal à refuser, j'essaye de faire de mon mieux mais j'ai de plus en plus de mal à trouver les mots pour dire ce que je sens réellement. Et j'ai l'impression que les choses que je dis n 'ont aucun sens...

Parce que tu es un perfectionniste ?
Oh, c'est davantage une question de moment. Le plus bizarre, c'est lorsque je lis les interviews une fois qu'elles sont publiées, après. Je trouve les bonnes réponses en relisant les questions, comme si tout l'interview n'avait été qu'une suite d'occasions ratées..:. C'est fou. non ?

Les nouveaux morceaux de Robert Wyatt

- « Arauco ». Chanson populaire chilienne de Violetta Parra, une exhortation aux chefs indiens à se soulever contre les colonisateurs.
- « Caimanera ». Chanson traditionnelle d'Amérique du Sud arrangée par Wyatt, l'original en fait du standart « Guantanamera ».
- « Stalin Wasn't Stalling ». Hymne de propagande pro-staliniste chanté par le Golden Jubilee Quartet pendant la seconde guerre mondiale.
- « At Last I Am Free ». Une chanson de Chic, « a lovely ballad » comme dit Wyatt.
- « Strange Fruit ». Chanson créée par Billie Holiday dans les années quarante.
- « Grass ». Version d'une chanson d'Ivor Cutler.
- « Born Again Cretin ». Seul morceau composé effectivement par Wyatt. Dédié à Nelson Mandala, un leader noir actuellement emprisonné en Afrique du Sud.

Deux faces des 45 tours sont en outre consacrées à un poème et un morceau sur lesquels Wyatt n'apparaît pas :

- « Stralingrad ». Poème écrit et lu par Peter Blackman.
- « Trade Union ». Un morceau du groupe Dishari, des musiciens originaires du Bangladesh qui vivent dans l'East End de Londres.

Robert Wyatt, l'albatros du rock - Libération - 22 juin 1981

ROBERT WYATT, L'ALBATROS DU ROCK

Publié pour la première fois en 1974 par l'ancien batteur de Soft Machine, « Rock Bottom » reste, dans sa réédition 1981, l'une des œuvres les plus « subtiles » au grand musée du rock.

Toute réussite cache un drame. Le plus souvent, celui-ci reste en coulisses, dans les replis de la « vie privée » ou dans les profondeurs, plus opaques de la « vie intérieure ». Il arrive aussi qu'il éclate en plein jour. *C'est* le cas pour **Robert Wyatt**. Pendant l'été 73, cet ancien fondateur, chanteur et batteur de Soft Machine, une des figures majeures de la musique pop « progressive » des années soixante, se fracassait les deux jambes en tombant d'un troisième étage. Tentative de suicide ? Montée irrépressible d'angoisse due à l'absorption de LSD ? Ou encore, comme le répète avec insistance sa biographie, simple et « malencontreux » accident? Les raisons de ce geste, à la limite, importent peu. **Robert Wyatt** en sortit paralysé à vie. Six mois plus tard, il enregistrait un des disques de rock les plus « sensibles », une manière de chef-d'œuvre : « *Rock Bottom* ».

De son drame, « *Rock Bottom* » ne porte apparemment aucune trace directe. Aucune plainte, aucune protestation, pas le moindre cri d'angoisse ou de révolte contre le sort ne viennent en effet troubler ce long flux de mots et de notes entrelacés, au premier abord langoureux et presque doucereux. Pas de ruptures de rythmes, aucun de ces riffs violents, dont use et abuse habituellement le rock. La musique coule encadrant le chant, dans une sorte de long épanchement. La voix, sinueuse et virtuose - on dirait presque : « aérienne » -, dessine d'étranges arabesques et figures libres, tournant, valsant, virevoltant, planant, sans jamais donner l'impression de buter sur un quelconque obstacle.



MUSIQUE

RÉÉDITION

Robert Wyatt, l'albatros du rock

Publié pour la première fois en 1974 par l'ancien batteur de Soft Machine, « Rock Bottom » revit, dans sa réédition 1981, l'une des œuvres les plus « subtiles » du grand vaisseau du rock.

Soft Machine

At The Beginning

« Aucune prétention, aucune gloire, pas la recherche vers d'inquiétantes »

> Zoom

L'HOMME QUI REVAIT D'ETRE UN OISEAU

Les paroles, quant à elles, se veulent anodines, neutres. De longs chants d'amour, presque des berceuses, des comptines d'enfant, d'interminables vocalises purement formelles. De l'ensemble, se dégage l'impression d'une vaste liberté, d'un univers harmonieux et paisible, comme une sorte de grand rêve enfantin de bonheur total. Pour un peu, on imaginerait son auteur comme un être un peu superficiel, sans blessure ni fêlure. Conformiste et heureux de l'être: un grand naïf.

La pochette du disque renforce cette impression : un dessin gris au crayon, dont le motif ne se détache qu'avec peine du fond-blanc uniforme et qui représente trois jeunes filles jouant sur une plage, dans l'ignorance insouciante de cette flore vaguement monstrueuse qui prolifère dans les profondeurs de la mer. Un beau symbole : de même que sur la pochette le niveau de la mer sépare deux mondes - d'un côté, celui de l'harmonie et de la beauté ; de l'autre, celui des formes « aberrantes » et de la lutte pour la vie -, la musique de « *Rock Bottom* » semble vouloir oublier le chaos intérieur, le monde désordonné et fangeux des pulsions, sur lequel il repose, au profit d'un monde cristallin, sans conflit ni limite d'aucune sorte, pur comme l'air.

Et puis, on écoute dix fois, vingt fois « *Rock Bottom* » et chaque audition apporte un éclairage différent. Cette musique lisse, propre, « blanche » et sans aspérités, d'où tout conflit brutal semble banni, cette apparente simplicité des thèmes, presque de la neutralité, cette fuite de la réalité, ce repli consolateur sur un monde qui ne connaît pas la frustration, les limites du réel, que peuvent-ils symboliser, sinon, justement, l'univers de la maladie? D'où tirent-ils leur force, sinon de cet événement brutal et largement incompréhensible - l'accident, la faillite du corps - qui exclut du monde réel et dessine les contours d'un monde clos, auto-suffisant, où toutes les catégories du monde réel perdent leur sens, leur pertinence ?

C'est précisément cette exclusion qu'exprime « *Rock Bottom* » : son insouciance n'est pas « naturelle », immédiate ; elle n'est jamais que le produit, la conséquence, de cet événement qui arrache brutalement le malade du monde des responsabilités et des décisions - celui des bien-portants et, plus généralement, des « adultes » -, pour le projeter dans un monde abstrait, idéal et imaginaire, puisqu'il se retrouve - et c'est ce qui le rapproche de l'enfance - brusquement « materné » sur un lit d'hôpital.

Qu'il y ait dans ce grand repli une visée consolatrice - donc, beaucoup de nostalgie et de mélancolie - ne saurait surprendre. C'est dans l'ordre des choses. L'absence de conflits

traduit le regret d'un état à jamais perdu : la santé, la normalité ; la liberté de la voix est strictement inverse, comprendre l'immobilité définitive de ce corps désarticulé, à la limite du monstrueux, condamné à se déplacer avec gaucherie sur une chaise roulante ; le désir insensé de bonheur est le pendant de ce malheur quotidien, avec lequel on sait que l'on devra composer une vie entière. L'angoisse ne cesse d'ailleurs de tourmenter cet univers.

LA CICATRICE INTERIEURE ET LE DESIR DE CHUTE

Dans « *Rock Bottom* », on la trouvera dans ces dérapages infinitésimaux de la voix, portée à tant de virtuosité que parfois elle se brise et verse dans le décor ; dans ces piaillements des saxophones, comme autant de douleurs étranglées qui n'arrivent pas à s'exprimer ; dans les grondements de la basse, présence-rappels évidents du drame ; ou encore, dans ces longues fuites mélodiques, qui pourraient symboliser la hantise - mais, on pourrait dire tout aussi bien : le désir - de la chute et sur lesquels la voix murmure : « *stop it !* », comme si elle voulait en arrêter le cours.

C'est dire que « *Rock Bottom* » est un disque particulièrement riche, aux multiples niveaux d'interprétation et de sensibilité. Sa force provient justement de ce que cette richesse n'est jamais exposée, donnée, mais toujours suggérée, avec tant de pudeur et de secret que l'on ne peut jamais vraiment la saisir.

C'est particulièrement rare dans le rock, plus habitué à un expressionnisme direct et impulsif, presque exhibitionniste. Cela s'appelle de la subtilité.

Robert Wyatt n'a malheureusement jamais retrouvé cet état de grâce quasi miraculeux. « *Ruth is stranger than Richard* », enregistré un an plus tard en 75, s'il s'inscrit dans la lignée de « *Rock Bottom* », ne l'égale que dans de rares morceaux : sur « *Five black Notes and on white Note* », un rêve de bonheur si insoutenable qu'il confine à de la mélancolie généralisée, et, dans une moindre mesure, sur la belle version qu'il donne du « *Song for Che* » de **Charlie Haden**, étrange marche funèbre dédiée à Che Guevara. Le reste du disque donne le sentiment d'une redite, la sensibilité et, donc, la nécessité en moins. La voix est toujours aussi aérienne, mais d'une virtuosité qui tourne à la démonstration formelle. L'accompagnement sent le « gimmick » et l'attachement à une « image de marque ». L'absence de sens immédiat devient vide, car elle n'est pas relayée par une vraie et authentique sensibilité.

Les trois derniers simples publiés par la maison de disques indépendante « Rough Trade » accusent, hélas !, cette sombre impression : **Robert Wyatt** n'a plus rien à dire. Comme s'il fallait que cela se sache, il vient même d'enregistrer un numéro grotesque de propagande communiste - il serait tout aussi grotesque, s'il défendait le libéralisme, le socialisme ou quoi que ce soit d'autre - et que seul son nom explique qu'il ait été publié : « *Stalin wasn't Stalling* », couplé à un discours débile sur les défenseurs soviétiques de Stalingrad. En redescendant sur terre, **Robert Wyatt** est redevenu sinistrement banal, indifférent, presque bête. Le drame de tous les albatros.

Patrice Bollon

« Rock Bottom. » + « Ruth is stranger than Richard » (réédition double LP-Virgin) « Arauco/Caimanera », « At last I am free/Strange Fruit », « Stalin wasn 't Stalling/Stalingrad » (Rough Trade, distrib. Barclay).

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Le pionnier solitaire Robert Wyatt - Stereoplay - mai 1981



LE PIONNIER SOLITAIRE : ROBERT WYATT

Wyatt est l'ancien batteur et chanteur de Soft Machine, le groupe qui a été avec Pink Floyd à l'origine de tout le rock anglais des Seventies. Après avoir quitté les Softs qui devenaient trop hermétiques à son goût, il a fondé son propre orchestre, en lui donnant un nom qui était un clin d'œil au public français : Matching Mole. A la fin de 72, Wyatt a eu un accident, et depuis huit ans il vit dans une chaise roulante, paralysé des jambes. Après deux albums-solo, qui viennent tout juste d'être réédités par Virgin, il avait arrêté la musique. Cinq ans plus tard, il revient en force avec d'étranges pop songs inclassables. Je rends visite à Robert Wyatt dans sa petite maison de Twickenham, le Sud-Ouest de Londres. Il vit avec Alfreda Benge, sa femme, un peintre de talent.

Pourquoi cette rupture il y a cinq ans ?

Je n'ai pas arrêté brusquement. Après la sortie de « Ruth and Richard », j'avais d'énormes problèmes financiers et l'album n'avait même pas pu être terminé comme je l'aurais souhaité. J'en avais assez.

Ensuite, tu as joué avec d'autres musiciens ?

A vrai dire, c'est Carla Bley qui m'a forcé à recommencer, et j'ai aussi joué avec Fred Frith et Henry Cow. Ça m'a mis en confiance que ce soit quelqu'un d'autre qui prenne la responsabilité de la musique. Maintenant, je ne suis plus comme autrefois, je ne veux plus tout faire moi-même, composer, jouer, chanter, donner des concerts et m'occuper seul de tous les arrangements. Tout ça, c'est fini. Et puis j'ai toujours aime reprendre des chansons des autres...

Justement, cette série de 45 tours ?

Oh, j'avais des petites idées depuis quelques mois, et puis Rough Trade m'a contacté, m'offrant des conditions de travail très acceptables. Jusqu'à présent, trois simples sont sortis, mais il y en aura sans doute d'autres.



Comment as-tu choisi les morceaux ?

Tu sais, il n'y a pas vraiment de ligne directrice. « Cainemara », le premier, est la version originale de « Guantanamera » que je chante en espagnole.

Pourquoi pas en anglais ?



Je ne parle pas assez bien espagnol pour pouvoir traduire les paroles en anglais. Alors, je chante en espagnol ! Sur le second 45 tours, il y a « At last I'm free » et « Strange fruit », un titre des Chic et une chanson qu'avait eu à son répertoire Billie Holiday. Et le troisième, qui vient juste de sortir, « Stalin wasn't stalling », est une bande où je chante en multi-track une adaptation d'une chanson de propagande de la dernière guerre !

Que fais-tu en dehors de la musique ?

J'écris beaucoup, j'écoute pas mal de choses, surtout du reggae car je connais une journaliste qui m'apporte toutes les nouveautés et je vais pas mal au cinéma . J'aime beaucoup capter des radios lointaines avec appareil à ondes courtes. Tous les soirs, j'écoute Radio-Vietnam !

Tu penses remonter sur une scène ?

Pas pour le moment. J'ai abandonné complètement l'idée d'un groupe permanent.

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises|

HOME

Robert Wyatt: du rock et du tact - Libération - 30 décembre 1980

Libération

ROBERT WYATT : DU ROCK ET DU TACT

Ses disques, surtout ceux qu'il enregistre après son départ de Soft Machine, me passionnaient. Comme des puzzles complexes. Mélodies gentilles, rythmes bizarres, rock pas rock, jazz déformé ; une musique toujours curieuse, jamais ennuyeuse en ce qu'elle innovait dans l'évidence et non dans l'abstraction. «Rock Bottom » obtient le grand prix de l'académie Charles Gros. «Ruth is stranger than Richard » n'obtient rien du tout. Mais c'était un bon disque aussi. Ensuite, il s'est tu pendant sept ans. Il avait 25 ans, une barbe et des cheveux blonds, plus toute sa tête et deux jambes. Hors d'usage à la suite d'une chute dont on ne sut jamais la cause... Robert Wyatt, le circonspect.

Je savais qu'il vivait à Londres, quelque part dans sa banlieue tranquille. « Chez lui », m'avait-on prévenu, on parle haut et fort la nuit et les réveils sont nauséeux. Je suis allé jusque devant sa porte le soir, mais je n'ai rien entendu. La maison est restée close, en silence. « Il a de nouveau quelques amis » m'avait dit quelqu'un qui le connaissait un peu. « Mais il lui est resté de son accident, un goût certain pour la solitude ». J'avais vu son visage s'empâter, de photographies en photographies, des ombres grasses sur son cou, ses pommettes livides, et son regard noyé. Je n'étais pourtant pas assez curieux de lui pour aller fouiller dans ses poubelles. Ni pour l'épier quand il sort sur une chaise roulante. J'attendais une occasion. Je l'ai eue, presque neuve.

Je suis seul, assis à une table. Et l'attends. L'homme m'a donné rendez-vous chez lui à midi ; il se réveille à peine. Sa femme dort encore et son fils (15 ou 16 ans) traverse la cuisine. J'entends arriver le charriot métallique. Il parle français et réfléchit toujours longuement avant de répondre. Robert Wyatt vient d'enregistrer deux 45 tours chez Rough-Trade, et une chanson « Stranger in the night » pour une compilation intitulée « Miniatures », produite par ***Morgan Fisher****.* ***Robert Wyatt*** *serait-il de retour ?*

JE SUIS ENCORE PERDU

P.J. : Pourquoi ces deux nouveaux disques ? Et pourquoi ce silence, avant ?

R.W. : J'ai rencontré des musiciens qui m'ont persuadé de *recommencer*. Ils m'ont dit qu'il fallait continuer à travailler, même quand on n'est pas inspiré parce que c'est un métier comme un autre. Le problème, c'est que je ne sais pas aujourd'hui ce que ça veut dire « faire de la musique ». Il y a 10 ans, c'était simple. Ça correspondait pour moi à une esthétique. A une *vérité*. Maintenant, j'ai l'impression que c'est beaucoup plus compliqué. Alors, j'essaie de trouver quelques raisons de me stimuler. Je n'écris plus de musique. Je chante et je joue la musique des autres pour essayer de recevoir leur énergie. En même temps, je voudrais comprendre ce qu'est la musique populaire. Qui la fait ? Pour qui ? Quelle est la relation entre des styles comme la disco et la musique écrite pour le *prolétariat* et qu'il n'écoute pas. Ces contradictions m'intéressent. J'essaie aussi de comprendre comment le rock, qui était un genre iconoclaste, a recréé un système de valeurs semblables aux autres. Je me dis qu'il faut trouver une autre direction. C'est difficile. Une autre question. Je suis perdu.

P.J. : Vous entrevoyez une solution ?

R.W. : Je ne sais pas si… Je voudrais arriver à une situation qui ne soit pas prévisible ! C'est-à-dire que tout fonctionne toujours suivant le même schéma : « l'avant-garde », etc. Finalement, la musique que j'écoute. Non, je suis encore perdu. Une autre question ?

J'en épuise une série. Il se perd toujours autant. Plus tard je dirai à quelqu'un « Il a la tête comme un gruyère, avec plein de trous dedans. » D'ailleurs ses deux nouveaux 45 tours ne sont pas terribles. Ils auraient été excellents il y a 10 ans quand il savait ce que voulait dire la musique. Même voix, mêmes arrangements. Qui aimera ça ? Je l'aurais voulu plus sûr de lui, plus dynamique. Et puis, en écoutant radio 7 et les interviews de l'après-midi, je me suis aperçu que le dynamisme de tous ces faux jeunes me soulevait le cœur. Jamais d'hésitation. Ne pas savoir quelle question poser. Ne pas avoir répondre. Mais peut-être que ***Wyatt*** *avait trop bu la veille ? Ou bien, était-ce qu'il s'obstinait à parler français ?.*

P.J. : Tout ce cycle dont vous vous méfiez, l'avant-gardisme puis la récupération etc ça ne dépend pas du créateur lui-même. Quand vous avez enregistré « Rock Bottom » je suppose que vous ne vous adressiez pas spécifiquement à un public, disons intellectuel ? »

R.W. : Non

P.J. : Vous auriez même aimé être « populaire » ?

R.W. : Oui

P.J. : Donc, où est votre responsabilité ?

R.W. : *(long silence)*

P.J. : C'est parce que vous vous êtes aperçu de ce décalage que vous vous êtes arrêté ?

R.W. : *(silence encore)*

LES KATANGAIS

Je commençais à me sentir déprimé. Il essayait de me répondre honnêtement et cela remettait en cause notre « entretien ». En réécoutant la bande, je pensais qu'il fallait avoir le courage de ses silences. Des silences finalement plus dangereux que les mots (voilà pourquoi tout artiste désireux de bien se vendre a un discours fourni) parce qu'ils prêtent à mésinterprétation. Et puis il s'est mis à parler.



19

MUSIQUES

Robert Wyatt: du rock et du tact

Ses disques, surtout ceux qu'il enregistre après son départ de** Soft Machine, **me passionnaient. Comme des puzzles complexes. Mélodies gentilles, rythmes bizarres, rock pas rock, jazz déformé ; une musique toujours curieuse, jamais ennuyeuse en ce qu'elle innovait dans l'évidence et non dans l'abstraction. «Rock Bottom» obtient le grand prix de l'académie Charles Cros. «Ruth is stranger than Richard» n'obtient rien du tout. Mais c'était un bon disque aussi. Ensuite, il s'est tu pendant sept ans. Il avait 25 ans, une barbe et des cheveux blonds, plus toute sa tête et deux jambes. Hors d'usage à la suite d'une chute dont on ne sut jamais la cause... Robert Wyatt, le circonspect.

Je savais qu'il vivait à Londres, quelque part dans sa banlieue tranquille. « Chez lui », m'avait-on prévenu, on parle haut et fort la nuit et les réveils sont nauséeux. » Je suis allé jusque devant sa porte le soir, mais je n'ai rien entendu. La maison est restée close, en silence. « Il a de nouveaux quelques amis » m'avait dit quelqu'un qui le connaissait un peu. - Mais il lui est resté de son accident, un goût certain pour la solitude ». J'avais un rendez-vous n'empêcher, de photographies en photographies, des ombres grises naître sur son cou, ses pommettes livides, et son regard noyé. Je n'étais pourtant pas assez curieux de lui pour aller fouiller dans ses poubelles. Ni pour l'épier quand il sort sur une chaise roulante. J'attendais une occasion. Je l'ai eue, presque neuve.

Je suis seul, assis à une table. Et j'attends. L'homme m'a donné rendez vous chez lui à midi; il se réveille à peine. Sa femme dort encore et son fils (15 ou 16ans) ouvrerie la cuisine. J'entends arriver le chariot métallique. Il parle français et réfléchit toujours longtemps avant de répondre. Robert Wyatt vient d'enregistrer deux 45 tours chez Rough-Trade, et une chanson « Stranger in the night » pour une compilation intitulée « Monsterres », produite par **Morgan Fisher. Robert Wyatt serait il de retour ?**

JE SUIS ENCORE PERDU

P.J. : Pourquoi ces deux nouveaux disques ? Et pourquoi ce silence, avant ?

R.W.: J'ai rencontré des musiciens qui m'ont persuadé de recommencer. Ils m'ont dit qu'il fallait continuer à travailler, même quand on n'est pas inspiré parce que faire de la musique c'est un métier comme un autre. Le problème, c'est que je ne sais pas aujourd'hui ce que ça veut dire « faire de la musique ». Il y a 10 ans, c'était simple. Ça correspondait pour moi à une esthétique. A une vérité. Maintenant, j'ai l'impression que c'est beaucoup plus compliqué. Alors, j'essaie de trouver quelques raisons de me stimuler. Je n'écris plus de musique. Je chante et je joue la musique des autres pour essayer de recevoir leur énergie. En même temps, je voudrais comprendre ce qu'est la musique populaire. Qui la fait ? Pour qui ? Quelle est la relation entre des styles comme la disco et la musique écrite pour le prolétariat et, qu'il n'écoute pas. Ces contradictions m'intéressent. J'essaie aussi de comprendre comment le rock, qui était un genre iconoclaste, a recréé un système de valeurs semblable aux autres. Je ne dis qu'il faut trouver une autre direction. C'est difficile. Une autre question. Je suis perdu.

P.J. : Vous entrevoyez une solution ?

R.W.: Je ne suis pas si... Je voudrais arriver à une situation qui ne soit pas prévisible! C'est à dire que tout fonctionne toujours suivant le même schéma: « l'avant-garde », etc. Finalement, la musique que j'écoute. Non, je suis encore perdu. Une autre question ?

J'en épuise une série. Il ne peut toujours autant. Plus tard je dirai à quelqu' un « Il a la tête comme un morceau de gruyère, avec plein de trous dedans. » D'ailleurs ses deux nouveaux 45 tours ne sont pas terribles. Ils auraient été excellents il y a 10 ans quand il savait ce que voulait dire la musique. Même voix, mêmes arrangements. Qui aimera ça ? Je l'aurais voulu plus sûr de lui, plus dynamique. Et puis, en écoutant Radio 7 et les interviews de l'après midi je me suis aperçu que le dynamisme de tous ces faux jeunes me soulevait le cœur. Jamais d'hésitation. Ne pas savoir quelle question poser. Ne pas savoir répondre. Mais peut-être que Wyatt avait trop bu la veille ? Ou bien, était-ce parce qu'il s'obstinait à parler français !

P.J : Tout ce cycle dont vous vous méfiez. L'avant-gardisme puis la récupération etc ça ne dépend pas du créateur lui-même. Quand vous avez enregistré «Rock Bottom» je suppose que vous ne vous adressiez pas spécifiquement à un public, disons «intellectuel ?»

R.W : Non

P.J : Vous auriez même aimé être «populaire» ?

R.W : Oui

P.J. : Donc, où est votre responsabilité ?

R.W : (long silence)

P.J : C'est parce que vous vous êtes aperçu de ce décalage que vous vous êtes arrêté ?

R.W : (silence encore)

LES KATANGAIS

Je commençais à me sentir déprimé. Il essayait de me répondre honnêtement et cela remettait en cause notre «univers». En réécoutant la bande, je pensais qu'il fallait aussi avoir le courage de ses silences. Des silences finalement plus dangereux que les mots (voilà pourquoi tout artiste désireux de bien se vendre a un discours fourni) parce qu'ils prêtent à méconstruction. Et puis il s'est mis à parler.

R.W : Arrêter, ça a été une décision négative. J'avais perdu toutes mes illusions. Je me sentais comme un voilier qui s'arrête parce qu'il n'y a plus de vent. Ce n'était donc pas vraiment une décision. Maintenant, je cherche d'autres vents. Mes parents m'ont pourtant appris à croire en l'Art, mais ça ne fonctionne pas. J'ai découvert des choses que d'autres ont compris depuis longtemps. L'autre jour, je parlais avec des journalistes italiens et ils me disaient : *«Vous êtes fou de vous être inscrit au Parti Communiste. Ça ne se fait plus ! Ça n'est plus à la mode».* Aujourd'hui, la mode c'est d'écouter les disques d'Eno et de ne plus croire en rien. *J'étais à* Paris, en 68, avec Soft Machine. Au mois de Mai. Et je n'ai rien compris ! J'étais là pour jouer de la batterie, pour draguer, pour boire. Bien sûr, les étudiants me semblaient sympathiques mais c'est tout. Aujourd'hui, quand je parle politique, je sens mes interlocuteurs ennuyés. Ça ne les intéresse plus. Pourtant il reste tant à faire !

P.J : Vous êtes content de faire partie du PC ?

R.W : Oui. Ça ne m'a fourni aucune réponse, mais au moins ça m'a aidé à formuler clairement les questions.

P.J : Est-ce que refaire de la musique est pour vous un acte militant ?

R.W : *(il répond en anglais)* Ça aurait pu l'être. Si je savais ce que militer veut dire...

P.J : Aimeriez-vous que ce soit vraiment un geste militant ?

R.W : Oui. Mais je n'en suis pas certain *(il reprend en français)* Quand Jagger chante «*Street fighting man*» son «message» est complètement déplacé. Quand je chante une chanson de Violette Parra, je ne suis pas sûr non plus de toucher quelqu'un. La musique que j'aime écouter n'a rien de militant. C'est de la musique de danse.

P.J : Vous avez enregistré «Guantanamera». C'est encore une chanson commuuiste ?

R.W : Oui mais je l'ai choisi uniquement parce que tout le monde le connait. C'est devenu quasiment de la «muzak». Et je n'ai pas gardé les paroles originales. Parce que le texte dit «*Yo soy un hombre sincero*» Je ne suis pas encore prêt à chanter ça. J'ai trouvé les nouvelles paroles sur un disque cubain qui a 5 ou 6 ans.

P.J : Elles sont en espagnol ?

R.W : J'aime chanter en espagnol. Mais je ne comprends pas tout ce que je dis. En tant que musicien, j'aime bien ne pas comprendre les mots. Ça m'intéresse de les interpréter à travers leurs sonorités. Si Dylan a eu un tel succès, ce n'est pas grâce à ses mots, mais grâce à la manière dont il les disait. Le message ne suffit pas. Regardez les chanteurs «engagés» - surtout les sud-américains - ils ne nous touchent pas !

P.J : C'est peut-être ça, le solitactisme : l'impuissance artistique...

R.W

Le rock est devenu impuissant, lui aussi. La musique électrique, qui était faite par des gens complètement en marge, est devenue la musique des jeunes gens-comme-il-faut. On disait pourtant : «C'est révolutionnaire». En quoi ?

P.J : Vous voudriez trouver une musique véritablement révolutionnaire ?

LA MUSIQUE EPHEMERE

R.W : Oui. C'est ce qui m'intéresse. J'ai enregistré un morceau de Carla Bley pour un disque solo de Nick Mason (du Pink Floyd). Et je ne suis posé un tas de questions sur les paroles. Je voulais savoir exactement pourquoi elles avaient été écrites et c'était une préoccupation nouvelle pour moi. Je ne pourrais plus chanter une chanson sans faire attention aux paroles. *(What a paradox ? Qu'est ce que tu disais il y a à peine cinq minutes à propos des chansons en espagnol. Ah oui c'est vrai, le dilemme du musicien-militant subit).* Ce qui m'intéresse aussi, ce sont les gens qui n'acceptent pas les choses telles qu'elles sont. Les gens de Rough Trade sont comme ça, et c'est pour ça que j'ai enregistré pour eux

P.J : Pour le deuxième 45 tours vous avez choisi une chanson de Billie Holliday et une suite de Chic. Curieux, non ?

R.W : C'est logique. Chic représente le côté extrêmement populaire, le côté «cliché» de «*Guantanamera*». Quant à Billie Holliday, elle ressemble beaucoup à Violette Parra. Ce sont deux femmes de couleur - une noire, une indienne - et qui ont vécu, difficilement. Et puis, ni l'une ni l'autre ne sont à la mode. Et il y a le fait que j'aime ces chanson. Comme ma voix est basse, je me sens plus à l'aise dans les chansons de femmes. C'est Dionne Warwick qui m'a donné ma vocation de chanteur.

P.J : Vous avez envie de vendre beaucoup de disques ?

R.W : La musique «éphémère» m'intéresse beaucoup. Pas forcément les hits. La musique qui dure m'ennuie un peu - sur disque j'entends. Le fait même qu'une musique dure et une autre pas me semble intéressant à analyser. Pourquoi ? Quels sont les critères ? Je me méfie de la postérité et de l'histoire.

JOB

SWING

ROCKING-CHAIR MODELE J.J. CALE

Le «J.J. Cale nouveau» est en retard sur le Beaujolais. On a l'habitude, ce cru-là apparaît tous les deux ou trois ans. Le prochain, qui sera le sixième, doit sortir le 12 février. Pour les fidèles, pas de quoi se ronger : ils peuvent graisser le rocking-chair et reprendre le balancement type Mississipi. Le plus économe en gesticulations et haussements de ton de tout le sud n'énonce toutefois un (tout petit) peu, plus que dans les cinq précédents. Dans un des morceaux, Carry on, il va même jusqu'à rire. L'audacieux.

VINYL MODELE BOULEZ

Boulez, le Pierrot de Beaubourg n'est pas, à ce qu'il semble, sous contrat exclusif, question lancement du disque. Il aura recours, en 81, à rien moins que trois maisons de disques pour épancher sa frénésie de création, direction, et aide à la jeunesse musicale contemporaine. Stravinsky, Schönberg, et Berio pour Erato, Stravinsky again pour E.G.G., Varese et re-Schönberg pour C.R.S. Sans parler des cassettes commentées (mais oui !) qu'éditera l'I.R.C.A.M. Rassurez-vous pour sa santé, il n'a prévu pour 81 qu'une douzaine de concerts... dont certains seront enregistrés. C'est Léo Ferré, son pourfendeur, qui va encore être content !

MAGMA MODELE VANDER

Magma, c'est le genre de micro-société dont on a perdu le temps de constater la disparition que, hop, ça revient. Cette fois, le lapin-Magma que Christian Vander nous ressort imperturbablement de ses tambours se fera sans Klaus Blasquiz, comoagnon jusqu'à présent désespérément fidèle. On vous révélera plus tard les noms des membres de la famille. Seule certitude : R.C.A. a signé Magma pour trois albums, dont le premier sera un enregistrement du concert de juin dernier. Et une tournée de 40 dates a été programmée pour le premier semestre. Vander a toujours des fournis dans ses baguettes...

LIBERATION MARDI 30 DECEMBRE 1980

> Zoom

R.W. : Arrêter, ça a été une décision négative. J'avais perdu toutes mes illusions. Je me sentais comme un voilier qui s'arrête parce qu'il n'y a plus de vent. Ce n'était donc pas vraiment une décision. Maintenant, je cherche d'autres vents. Mes parents m'ont pourtant appris à croire en l'Art, mais ça ne fonctionne pas. J'ai découvert des choses que d'autres ont compris depuis longtemps. L'autre jour, je parlais avec des journalistes italiens et ils me disaient : « *Vous êtes fou de vous être inscrit au Parti communiste. Ça ne se fait plus ! Ça n'est plus à la mode* ». Aujourd'hui, la mode c'est d'écouter des disques d'**Eno** et de ne plus croire en rien. J'étais à Paris, en 68, avec Soft Machine. Au mois de mai. Et je n'ai *rien* compris ! J'étais là pour jouer de la batterie, pour draguer, pour boire. Bien sûr, les étudiants me semblaient sympathiques mais c'est tout. Aujourd'hui quand je parle politique, je sens mes interlocuteurs ennuyés. Ça ne les intéresse plus. Pourtant il reste tant à faire !

P.J. : Vous êtes content de faire partie du PC ?

R.W. : Oui. Ça ne m'a fourni aucune réponse, mais au moins ça m'a aidé à formuler clairement les questions.

P.J. : Est-ce que refaire de la musique est pour vous un acte militant ?

R.W. : *(il répond en anglais)* Ça aurait pu l'être. Si je savais ce que militer veut dire…

P.J. : Aimeriez-vous que ce soit vraiment un geste militant ?

R.W. : Oui. Mais je n'en suis pas certain *(il reprend en français)*. Quand **Jagger** chante « Street fighting man » son message est complètement déplacé. Quand je chante une chanson de **Violette Para**, je ne suis pas sûr non plus de toucher quelqu'un. La musique que j'aime écouter n'a rien de militant. C'est de la musique de danse.

P.J. : Vous avez enregistré « Guantanamera ». C'est encore une chanson communiste ?

R.W. : Oui mais je l'ai choisi uniquement parce que tout le monde la connait. C'est devenu quasiment de la « muzak ». Et je n'ai pas gardé les paroles originales. Parce que le texte dit « *Yo soy un hombre sincero* » Je ne suis pas prêt à chanter ça. J'ai trouvé les nouvelles paroles sur un disque cubain qui a 5 ou 6 ans.

P.J. : Elles sont en espagnol ?

R.W. : J'aime chanter en espagnol. Mais je ne comprends pas tout ce que je dis. En tant que musicien, j'aime bien ne pas comprendre les mots. Ça m'intéresse de les interpréter à travers leurs sonorités. Si **Dylan** a eu un tel succès, ce n'est pas grâce à ses mots, mais grâce à la manière dont il les disait. Le message ne suffit pas. Regardez les chanteurs « engagés » - surtout les sud-américains – ils ne nous touchent pas !

P.J. : C'est peut-être ça, le militantisme : l'impuissance artistique…

R.W. : Le rock est devenu impuissant, lui aussi. La musique électrique, qui était faite par des gens complètement en marge, est devenue la musique des jeunes gens-comme-il-faut. On disait pourtant : « C'est révolutionnaire ». En quoi ?

P.J. : Vous voudriez trouver une musique véritablement révolutionnaire ?

LA MUSIQUE ÉPHÉMÈRE

R.W. : oui. C'est ça qui m'intéresse. J'ai enregistré un morceau de **Carla Bley** pour un disque solo de **Nick Mason** (du **Pink Floyd**). Et je me suis posé un tas de questions sur les paroles. Je voulais savoir exactement pourquoi elles avaient été écrites et c'était une préoccupation nouvelle pour moi. Je ne pourrai plus chanter une chanson sans faire attention aux paroles *(What a paradox ? Qu'est ce que tu disais il y a à peine cinq minutes à propos des chansons en espagnol. Ah oui c'est vrai, le dilemme du musicien-militant ndlc)*. Ce qui m'intéresse aussi, ce sont les gens qui n'acceptent pas les choses telles qu'elles sont. Les gens de Rough Trade sont comme ça, et c'est pour ça que j'ai enregistré pour eux.

P.J. : Pour le deuxième 45 tours vous avez choisi une chanson de Billie Holliday et une autre de Chic. Curieux, non ?

R.W. : C'est logique. **Chic** représente le côté extrêmement populaire, le côté « cliché » de « Guantanamera ». Quant à **Billie Holliday**, elle ressemble beaucoup à **Violette Para**. Ce sont deux femmes de couleur – une noire, une indienne – et qui ont vécu, difficilement. Et puis, ni l'une ni l'autre ne sont à la mode. Et il y a le fait que j'aime ces chansons. Comme ma voix est haute, je me sens plus à l'aise dans les chansons de femmes. C'est Dionne Warwick qui m'a donné ma vocation de chanteur.

P.J. : Vous avez envie de vendre beaucoup de disques ?

R.W. : La musique « éphémère » m'intéresse beaucoup. Pas forcément les hits. La musique qui dure m'ennuie un peu – sur disque j'entends. Le fait même qu'une musique dure et une autre pas me semble intéressant à analyser. Pourquoi ? Quels sont les critères ? Je me méfie de la postérité et de l'histoire.

JOB

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Il y connait rien - Charlie Hebdo N° 528 - 24 décembre 1980

IL Y CONNAIT RIEN



L'AUTRE jour, j'ouvre l'album « Third » du groupe Soft Machine. Je m'aperçois que j'y avais inscrit la date et le lieu de l'achat. Gare St-Lazare, le 2/8/70. Ça fait donc dix ans ! Je l'ai ouvert parce qu'en enregistrant des 45t, je venais d'écouter le dernier Robert Wyatt chez Rough Trade. Il vient d'enregistrer « Strange Fruits », une chanson qu'on avait surtout entendue, jusqu'à maintenant, par Billie Hollyday. Les « Strange Fruits » dont parle la chanson sont les Noirs pendus aux arbres dans le Sud des Etats-Unis. C'était un spectacle fréquent au début du siècle. Vous connaissez les problèmes raciaux des Etats-Unis. « Strange Fruits » était une chanson nègre engagée de l'époque. Robert Wyatt se sent l'âme militante, depuis quelque temps. Dans son premier 45t chez Rough Trade, il interprétait en espagnol une chanson de Violetta Para et le fameux « Guantanamera ». Tout ce que fait Wyatt est réussi. Même le « Strangers in the night » qu'il a donné pour le « Miniatures » de Morgan Fischer.

Rappelons que Robert Wyatt est tout d'abord apparu comme batteur des « Soft Machine ». C'était un batteur fin et inventif, au style foisonnant. Soft Machine fut le premier groupe rock à résonance intellectuelle. Autrefois, le rock était le football du mélomane. C'était prolo. Le jazz avait la place du tennis. C'était avant que le tennis se démocratise. L'étudiant écoutait du jazz et l'autre gland du rock. Soft Machine a amené l'étudiant dans le monde du rock. Et s'agissait de rock « progressiste ». Avec un mot comme ça, il adhérait. Et la maison de disques d'étaler les diplômes universitaires de Ratledge (claviers) et des autres sur la pochette du premier disque. Le côté déconneur de Wyatt lui a valu d'être cité comme flirtant avec la pataphysique. Enfin, toute une légende. En tout cas, aujourd'hui, qu'on ressorte ça ou « Rock Bottom », ça tient le coup.



MUSIQUE

L'AUTRE jour, j'ouvre l'album « Third » du groupe Soft Machine. Je m'aperçois que j'y avais inscrit la date et le lieu de l'achat. Gare St-Lazare, le 2/8/70. Ça fait donc dix ans ! Je l'ai ouvert parce qu'en enregistrant des 45 t, je venais d'écouter le dernier Robert Wyatt chez Rough Trade. Il vient d'enregistrer « Strange Fruits », une chanson qu'on avait surtout entendue, jusqu'à maintenant, par Billie Hollyday. Les « Strange Fruits » dont parle la chanson sont les Noirs pendus aux arbres dans le Sud des Etats-Unis. C'était un spectacle fréquent au début du siècle. Vous connaissez les problèmes raciaux des Etats-Unis. « Strange Fruits » était une chanson nègre engagée de l'époque. Robert Wyatt se sent l'âme militante, depuis quelque temps. Dans son premier 45 t chez Rough Trade, il interprétait en espagnol une chanson de Violetta Para et le fameux « Guantanamera ». Tout ce que fait Wyatt est réussi. Même le « Strangers in the night » qu'il a donné pour le « Miniatures » de Morgan Fischer.

Rappelons que Robert Wyatt est tout d'abord apparu comme batteur des « Soft Machine ». C'était un batteur fin et inventif, au style foisonnant. Soft Machine fut le premier groupe rock à résonance intellectuelle. Autrefois, le rock était le football du mélomane. C'était prolo. Le jazz avait la place du tennis. C'était avant que le tennis se démocratise. L'étudiant écoutait du jazz et l'autre gland du rock. Soft Machine a amené l'étudiant dans le monde du rock. Et s'agissait de rock « progressiste ». Avec un mot comme ça, il adhérait. Et la maison de disques d'étaler les diplômes universitaires de Ratledge (claviers) et des autres sur la pochette du premier disque. Le côté déconneur de Wyatt lui a valu d'être cité comme flirtant avec la pataphysique. Enfin, toute une légende. En tout cas, aujourd'hui, qu'on ressorte ça ou « Rock Bottom », ça tient le coup. Avec sa période Henry Cow, Dagmar et quelques trucs, il est bon pour un coffret au panthéon de cet univers-là. Dès qu'il va tomber un dernier coup de son fauteuil, ça va sortir. Il fera partie de ceux qui restent.

Oui, parce que, vous le savez, un jour, en faisant le con au bord d'une fenêtre, il est tombé et il s'est esquinté. Je crois qu'il a eu un accident encore après, dans une bagnole. Vous vous rendez compte, un batteur privé de ses jambes ! Foutues à vie. C'était à se pendre. Eh bien, il a remonté la pente. « Rock Bottom », il l'a fait dans cet état. Et, avec Henri Cow, il est même venu au Théâtre des Champs-Elysées. Au lieu de se pendre, il est devenu militant. Il a réussi à se mettre dans la tête qu'il y en avait qui étaient encore plus dans la merde que lui. Je l'admire. Moi, si un jour je me fous sous le train, je laisserai un papier : « Je perdais mes cheveux ». Lennon ne perdait pas ses cheveux. J'ai fait un truc sur les Beatles dans un numéro « Spécial Beatles » édité par « le Matin de Paris ». Il m'ont emballé ça, il faut voir... C'est comme quand je m'égare dans « Actuel » et tout le reste. Je ne sais plus quoi dire, à force. Je sais tellement que ça ne sert à rien. Les gens sont comme ils sont, voilà tout.

En ce moment, j'écoute « Pop Art Poem », un souple des Jam pris dans une revue de teenagers anglaise. J'aime beaucoup les Jam. Surtout grâce à la personnalité de Paul Weller. Il y a peu de temps, à cause de la fermeture du Bataclan, ils n'ont pas pu jouer à Paris. Dommage. Le dernier album est bien. C'est toujours bien, les Jam. Jamais étonnant à la première écoute, mais ça tient le coup. Achetez les albums des Jam.

Berroyer

IL Y CONNAIT RIEN

Avec sa période Henry Cow, Dagmar et quelques trucs, il est bon pour un coffret au panthéon de cet univers-là. Dès qu'il va tomber un dernier coup de son fauteuil, ça va sortir. Il fera partie de ceux qui restent.

Oui, parce que, vous le savez, un jour, en faisant le con au bord d'une fenêtre, il est tombé et il s'est esquinté. Je crois qu'il a eu un accident encore après, dans une bagnole. Vous vous rendez compte, un batteur privé de ses jambes ! Foutues à vie. C'était à se pendre. Eh bien, il a remonté la pente. « Rock Bottom », il l'a fait dans cet état. Et, avec Henri Cow, il est même venu au Théâtre des Champs-Elysées. Au lieu de se pendre, il est devenu militant. Il a réussi à se mettre dans la tête qu'il y en avait qui étaient encore plus dans la merde que lui. Je l'admire. Moi, si un jour je me fous sous le train, je laisserai un papier : « Je perdais mes cheveux ». Lennon ne perdait pas ses cheveux. J'ai fait un truc sur les Beatles dans un numéro « Spécial Beatles » édité par « le Matin de Paris ». Il m'ont emballé ça, il faut voir... C'est comme quand je m'égare dans « Actuel » et tout le reste. Je ne sais plus quoi dire, à force. Je sais tellement que ça ne sert à rien. Les gens sont comme ils sont, voilà tout.

En ce moment, j'écoute « Pop Art Poem », un souple des Jam pris dans une revue de teenagers anglaise. J'aime beaucoup les Jam. Surtout grâce à la personnalité de Paul Weller. Il y a peu de temps, à cause de la fermeture du Bataclan, ils n'ont pas pu jouer à Paris. Dommage. Le dernier album est bien. C'est toujours bien, les Jam. Jamais étonnant à la première écoute, mais ça tient le coup. Achetez les albums des Jam.

Berroyer

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Robert Wyatt reprend du service - Le Monde de la Musique - n° 23 - mai 1980





Robert Wyatt reprend du service

Il est vivant, il va bien et vit dans la campagne anglaise. Qui ? Robert Wyatt. Le génial compositeur de *Rock bottom*, l'ex-batteur de Soft Machine, reprend du service. Sous l'égide de Rough Trade, une jeune compagnie anglaise issue de la new wave, il prépare une série de cinq 45 tours sous le titre global de *Robert Wyatt Paper Bag*. Voilà qui va rompre un silence inquiétant de plus de cinq ans, la disparition musicale d'une des plus grandes figures de la rock music. Après avoir prêté son style unique de batterie et sa curieuse voix éthérée aux expériences de Soft Machine et Matching Mole, Robert Wyatt avait été victime en 1974 d'un grave accident : une chute par une fenêtre et la paralysie à vie. Cloué sur son fauteuil roulant, il nous avait pourtant livré une œuvre étrange et noire. belle et torturée, *Rock Bottom*. Suivit *Ruth is stranger than Richard*, son deuxième disque solo. puis plus rien, ou presque : quelques apparitions vocales dans des enregistrements de Carla Bley ou du groupe Hatfield and The North. « *Pendant tout ce temps*, affirme l'intéressé, *j'ai écouté mes disques et écrit environ deux mille cartes postales...* »

Ses projets musicaux ? Une version du célèbre « Guantanamera », le tube sud-américain, à

qui Robert compte rendre ses paroles originales en espagnol, qu'on a parait-il, toujours édulcorées. Suivront une chanson sur l'extermination des Indiens du Chili écrite par la chanteuse Violetta Parra, un morceau à la gloire de la bataille de Stalingrad (!), un classique de Billie Holiday. et un tube du groupe Chic. Robert Wyatt n'a pas fini de nous surprendre. En plus, il a l'air d'aimer ça. « *Je suis un membre actif du Parti communiste,* révèle-t-il, *ce qui me place dans une position paradoxale par rapport à l'industrie du disque. Mais je suis sûr que les choses sérieuses et les choses qui font plaisir aux gens ne sont pas incompatibles.* »

Ph. B.

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

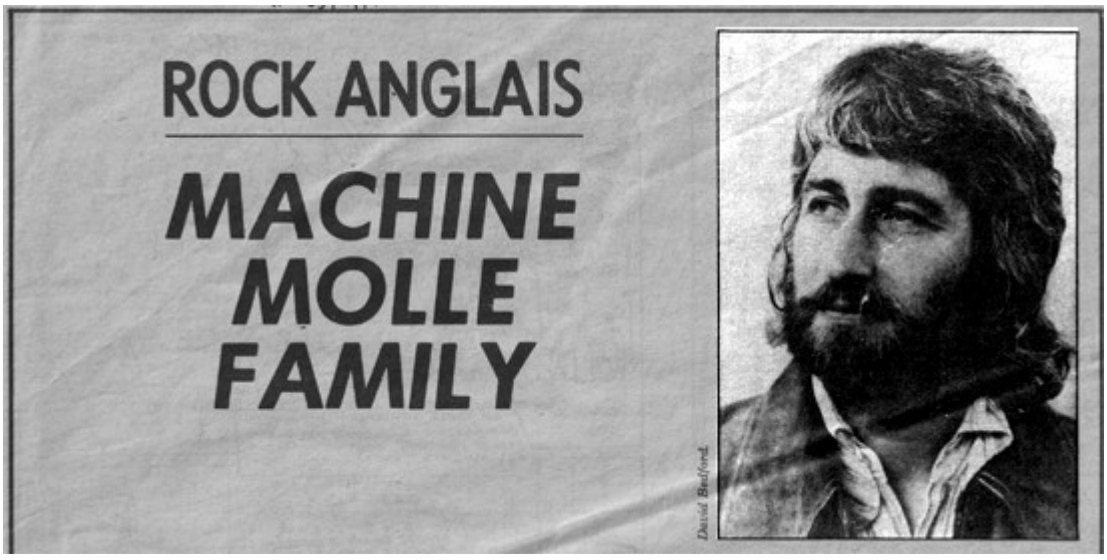
Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Machine Molle Family - Libération - 25 novembre 1977


Libération

1,80 F. Belgique : 15 FB Suisse : 1,20 FS Portugal : 17 esc. Pays-Bas : 1. 25 fl. Italie : 400 L. Commission paritaire n° 54072



LES Sex Pistols triomphent *: à peine sorti dans les magasins, leur 30cm se vend comme un « Barre ». Chez Virgin, c'est la fête, «* ***On n'avait pas ça en GB depuis les débuts des Stones et des Beatles*** *».*

Un magnifique sourire préfabriqué peint sur ses adorables lèvres rouges, Lisa (miss relations internationales) nous regarde venir. Un tee-shirt marqué d'un « Smile » de circonstance, enrobe avec délicatesse des rondeurs Mansfieldiennes. « ***J'espère que vous ne venez pas pour les Pistols*** *», dit-elle en guise de préambule. «* ***Non madame****, répondons-nous poliment,* ***c'est pour un autre article*** *».*

***Ah**, dit-elle vaguement déçue, **parce que si c'était pour les Pistols, nous sommes submergés de demandes et pas n'importe quelle demande** etc, etc... » « **Rassurez-vous ma brave dame**, reprenons-nous, **Johnny Rotten, c'est pas pour nous** ». « **Et bien**, s'étonne-t-elle, **vous connaissez pourtant Pacadis ?** » « **Sûr que ça l'aurait intéressé**, approuvons-nous obséquieusement, **mais nous non**. »*

NOUS, on est à Londres pour continuer une petite enquête qui nous a conduits de la Sainte-Baume à l'Italie et de l'Italie au Royaume-Uni. Une démarche de flic maniaque guettant les moindres indices, fouillant dans les poubelles du show-biz, louvoyant dans le monde obscur des compositeurs déments, des musiciens hallucinés et irresponsables. Sur nos fiches, 3 suspects : David Bedford, largement compromis dans une histoire d'adaptation symbolique de « Tubular Bells », ce super tube composé par Mike Olfield et choisi comme soundtrack de l'Excorciste (N° 1) ; Ivor Cutler, vieil Ecossais sexagénérisant dont la voix a été gravée à jamais dans la cire fraîche du fameux Rock Bottom de Robert Wyatt ; Gavin Bryars enfin, musicien, très contemporain aux amours très françaises, au nostalgique attachement au début de notre siècle, un compositeur tout-à-fait doué qui réalisa pour un petit label dénommé Obscure, un des plus beaux disques qu'il m'ait été donné d'écouter, « Sinking of the Titanic ».

DAVID« TUBULARBELLS » BEDFORD

Un peu étriqué aux épaules, David Bedford vit dans un de ces cottages typiquement anglais pareil à ceux qu'on trouve par milliers dans la banlieue londonienne. Il nous reçoit dans une salle de musique encombrée d'instruments électroniques divers, de claviers plus ou moins acoustiques, de modèles réduits d'avions, de partitions dans des états d'achèvement différemment avancés. Il est un peu bourru, boit du café, roule lui-même ses cigarettes et répond prudemment aux questions qu'on lui pose comme s'il avait peur de perdre sa place. Un personnage à l'image de sa musique : sympathiquement peu original ; un tâcheron influencé à en crever par la musique classique et qui essaie d'introduire dans ses compositions doucement pompiers des ex-croissances électriques dont il laisse la charge — dans son dernier album — à des gens comme Mike Ratledge (synthétiseur) ou Mike Oldfield (guitare).

Libé : C'est en faisant partie du groupe de Kevin Ayers en 70 que vous avez fait une entrée — remarquée — dans le monde de la pop musique. A quoi correspond cette évolution chez quelqu'un comme vous, nourri exclusivement de musique classique ?

D.B. : *J'aime toutes les musiques. Le mélange des genres ne me dérange pas... Ça dérange seulement les critiques et les vendeurs de disques parce qu'ils ne savent plus très bien dans quelle catégorie ils doivent ranger ce qu'ils entendent. J'ai rencontré Kevin Ayers parce qu'on m'avait demandé de faire les arrangements de son 1er album solo : il m'a dit qu'il avait besoin de quelqu'un aux claviers, j'ai accepté, ça a été mon premier contact avec les instruments électriques.*

Libé : Pas de motivation commerciale dans ce choix ?

D.B. : *Aucune*.

Libé : *Est-ce que vous avez toujours réussi à faire ce que vous aviez envie de faire sans qu'il soit question de fric ou autre problème assimilable ?*

D.B. : *II faut essayer des choses nouvelles. Dans mon dernier disque, les morceaux sont courts mais c'est simplement parce que composer ce genre de choses, c'était une expérience nouvelle pour moi.*

Libé : Est-ce que votre maison de disques vous accorde tout ce dont vous avez besoin ?

D.B. : *Dans la mesure où je suis raisonnable, oui. Virgin me laisse travailler sans problème.*

Libé : Et vous enregistrez au Manor (c'est le studio Virgin).

D.B. (un peu gêné) : *Non parce que c'est trop cher. Ils ont des compatibilités séparées.*

Libé : Vous pensez que les contacts entre les compositeurs ne sont pas nécessaires ?

D.B. : *Non seulement ils ne sont pas nécessaires mais en plus ils peuvent devenir dangereux parce qu'il est très facile d'être influencé par quelqu'un et de perdre sa propre personnalité. Je n'écoute que les musiques qui sont à l'opposé de ce que je fais, c'est le meilleur moyen de sauvegarder ma créativité.*

Libé : Et en dehors de la musique ?...

D.B. : *Je lis beaucoup, je suis passionné par des tas de choses. Ça dépend de ma curiosité du moment... J'adore la science-fiction.*

IVOR CUTLER : A L'AISE DANS SES POMPES

C'est un petit bonhomme revêtu d'une robe de chambre s'ouvrant sur un costume d'intérieur tout-à-fait décontracté. Nous avions rendez-vous à 14 H. Il est 13 H 50. « *J'ai déjà vu des journalistes en retard, d'autres à l'heure, c'est la première fois que j'en rencontre qui soient en avance !* », nous dit-il en guise de bienvenue. Nous grimpons jusqu'à son appartement. Un deux pièces cuisine fleurant bon l'originalité désuète et le non-conformisme ironique. Ivor Cutler prépare le thé, offre des gâteries au chocolat, papillonne dans son décor quotidien, très amusé par sa propre mondanité. Au mur, une affiche de Robert Wyatt, assis dans son fauteuil roulant. « *Robert est mon meilleur ami, nous déclare-t-il pendant ce long entretien. Je ne sais pas si je suis son meilleur ami mais lui est réellement mon meilleur ami, oh... après moi-même bien sûr...* ».

Ce qui lui permettra de nous faire part de sa philosophie existentielle : « *Il faut s'accepter et vivre en bonne intelligence avec soi. Pendant des années et des années, on agit comme un âne bâté et ça n'est que quand on arrive à mon âge qu'on comprend qu'on a passé son temps à essayer de se soigner de soi-même. Et quand on est guéri, c'est le moment de mourir* ».

Ivor Cutler est un compositeur très spécial : ses chansons, qu'il interprète avec cette voix incroyable au magnifique accent écossais, sont très courtes, très simples musicalement et pourtant intensément expressives, un peu comme les compositions d'Erik Satie dont Cutler avoue avoir subi l'influence (indirecte) : « *J'aime beaucoup Satie, malheureusement depuis qu'il est passé dans le domaine public, la TV utilise ses gymnopédies pour de la pub pour des produits de beauté ou d'autres saletés comme ça* ».

En dehors de ses activités musicales, Ivor Cutler a à son actif 7 bouquins pour gosses « *très appréciés des mouvements féministes*, dit-il fièrement, *parce que les personnages féminins y jouent des rôles particulièrement importants* ». Ses dessins ont été publiés dans *l'Observer*, le *Sunday Times*, l'*International Times*, il a participé à de nombreuses émissions radiophoniques et télévisées et il enseigne encore deux jours par semaine, ce qu'il appelle la « free music ». « *J'apprends aux tous petits — ils ont de 6 à 11 ans — à faire de la musique sans instruments. Ils utilisent leurs voix, leurs mains, les murs, n'importe quoi et leurs compositions sont très sophistiquées, croyez-moi ! John Cage serait très heureux d'entendre ça !* ».

Libé : Vous aimez les expériences électro-acoustiques des nouveaux compositeurs ?

I.C. : *Philosophiquement, j'approuve complètement leur démarche. Il est exact que le bruit est déjà de la musique. Quand je pars me ballader à bicyclette dans la campagne, j'écoute le chant des oiseaux, les cris des animaux et — mais vous allez me trouver bêtement romantique — ça me suffit comme musique... La dernière fois que j'ai été au zoo, j'ai chanté une vieille chanson ecossaisse à un troupeau de gros moutons. Ils sont tous venus autour de moi, pour m'écouter et je suppose que l'effet était inversé, c'étaient eux les romantiques.*

Libé : Comment passez-vous le temps ?

I.C. : *Quand je ne crée pas, c'est mon inconscient qui travaille et qui prépare une prochaine création. Ce matin, par exemple, je me suis réveillé à 4 heures et j'ai écrit une histoire que*

j'avais dans la tête. Elle était toute prête. Ensuite, je suis retourné me coucher... Ce sont les mots qui m'intéressent le plus, leur bruit, leur mystère. J'adore les alphabets différents : le chinois, l'arabe. J'aime ces petites marques noires incompréhensibles, imprimées sur des feuilles blanches.

Libé : Vous êtes un homme assez solitaire !

I.C. *: Pas vraiment. J'aime les contacts sociaux. Je commence seulement à apprécier les hommes — pas sexuellement —. Je veux dire qu'il est plus facile de communiquer avec une femme, parce que les désirs sexuels peuvent vous pousser à communiquer, alors que la seule relation que vous pouvez avoir avec les hommes, est une relation intellectuelle. J'aime bien faire des concerts. J'y tiens le rôle d'un petit bonhomme un peu bête pour que les spectateurs s'imaginent plus grands et plus intelligents que ce qu'ils ne sont. Ça a l'air d'un truc très intellectuel. En fait pas du tout, c'est simplement parce que j'aime ça. Je suis une espèce de Buster Keaton, voilà tout.*

Libé : Cette mise en scène apparaît déjà dans la manière que vous avez de chanter. On peut comprendre le sens de vos chansons sans savoir l'anglais.

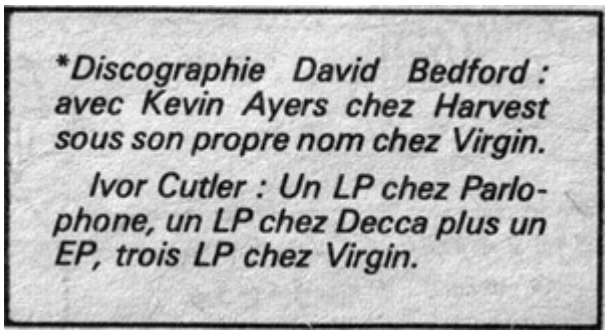
I.C. *: Mes chansons sont écrites de telle manière que, si on arrive à se débarrasser de son intellect, elles sont compréhensibles. C'est en vieillissant que les gens désapprennent à comprendre. S'ils n'avaient pas oublié qu'ils ont été des enfants, ils n'auraient plus ce genre de problèmes... Ceci dit, le côté intellectuel des choses m'intéresse aussi énormément.*

Libé : C'est à cause de votre éducation. Vos oreilles ont grandi en Grande-Bretagne...

L'expression plait beaucoup à Cutler qui corrige en rigolant sans vergogne. *« Mes oreilles ont grandi en Ecosse maij elles ont été transplanté — avec succès — en Grande-Bretagne ».*

La prochaine fois : Gavin Bryars.

Pierre JOB, Laurence BERNARDI



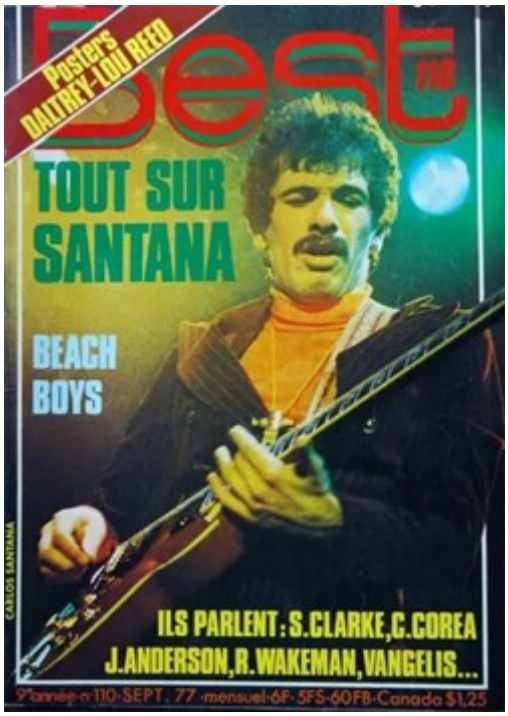
Previous article
Next article
Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Soft Machine, dix ans après - Best - N° 110 - septembre 1977





C'est à Paris que Soft Machine a décidé de fêter ses dix années d'existence en donnant quatre concerts au théâtre « le palace ». Lesquels concerts sont soigneusement enregistrés en vue d'un album commémoratif à paraître en septembre. Dix ans, pour un groupe cela commence à faire long. Et ce qui est surprenant quand on voit les musiciens de Soft Machine, c'est qu'ils ont tous l'allure d'universitaires boutonneux et qu'on se demande si leur carrière au sein du groupe n'a pas commencé à l'époque de leur première communion. Puis en jetant un coup d'oeil à la fiche de renseignements concernant la carrière du groupe on s'aperçoit qu'aucun des musiciens actuels n'en faisait partie à sa création.



Dans ce cas vous demandez vous, puisque tous les musiciens ont changé, pourquoi avoir gardé le nom de Soft Machine ? Bonne question assurément mais qui, à son énoncé, jette un froid certain. Les sourires s'évanouissent, les conversations s'arrêtent, (dans les westerns le pianiste de salon s'arrête de jouer et plonge derrière son piano), la situation se dégrade à une allure vertigineuse. L'un d'eux répond froidement « *On nous a déjà posé cette question* ». Bon, fichu pour fichu (les bons rapports) ; autant insister et reposer la même question en arborant un air niais. Le sang va couler mais le manager (business oblige) s'interpose en souriant.

« *Voyez-vous, ce changement s'est opéré imperceptiblement. L'un des membres originaux est parti et a été remplacé. Le nouveau venu s'est intégré entièrement au groupe, à son esprit, puis quelques mois plus tard un autre fondateur du groupe est parti et a été remplacé et ainsi de suite*. »

« *De toutes façons*, renchérit un musicien, *en gardant le nom de Soft Machine, cela nous permet de continuer à travailler et de gagner notre vie et si quelqu'un n'est pas content...* ».

A part cela les, euh, Soft Machine vont bientôt partir faire une tournée en U.R.S.S. Ils aiment la France et les jolies filles et détestent les coups de pied au derrière. Et tout le monde était bien content quand l'addition est arrivée.

(S.R.)

Previous article

Next article

Back to the list

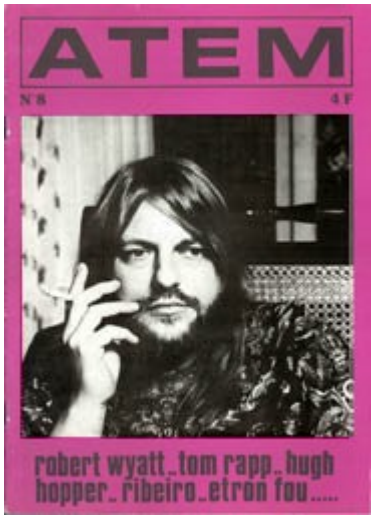
ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Mon Top Dix par Robert Wyatt - Atem - N° 8 - février 1977

MON TOP DIX PAR ROBERT WYATT



Une rubrique qu'on inaugure avec ce numéro mais qui ne sera pas régulière.

Il nous a semblé qu'il pourrait être intéressant de connaître les disques favoris des musiciens qu'on aimait bien. Alors, on a écrit à Robert WYATT qui nous a envoyé son TOP TEN, qui était déjà paru dans un vieux numéro de "LET IT ROCK".

Accompagnant ce TOP TEN une petite note de Robert disait : "Il y a quelques années, quand j'étais plus sûr de mes opinions, j'ai écrit ceci. Je vous le montre pour votre amusement mais vous pouvez l'utiliser si vous voulez ; mais je le suspecte d'être trop anglais, ou tout simplement trop vieux."

Tout d'abord, je dois préciser que j'ai 31 ans. Je pense que chacun dépend plus ou moins d'un groupe d'âge, en ce qui concerne ses goûts. Les gens que je connais ont tendance à croire que la musique de leur adolescence est la plus inspirée qui ait jamais été et trouvent la musique qui précède celle de leur génération un peu ennuyeuse, et la musique qui suit un peu triviale, bêbête. Presque tout le monde pense cela, bien que chacun le rationalise par d'autres côtés. L'autre point est : je choisis 10 disques que j'aime, mais en réalité, il y en a 14, aussi, j'ai dû en retirer 4. Le troisième point est que j'ai perdu la plupart de ces disques et il y a donc peut-être des erreurs sur les détails des titres.

1 "Goodbye Pork Pie Hat" par Charlie Mingus, tiré de l' album "Mingus Ah Um" chez CBS je crois. Ce n'est pas officiellement une chanson - je ne connais pas de mots pour le qualifier - mais c'est très chantable, comme beaucoup de chansons de Mingus. Tout compliqués que peuvent être ses morceaux, quand on les connait, on peut les chanter. Je peux presque les jouer aussi bien que les chanter, parce que, comme beaucoup de chansons de Julie Tippetts, tout est presque joué sur les touches noires du piano. Les improvisations, par Shafi Hadi et Booker Ervin aux saxes, respectent la mélodie, sont une extension de celle-ci. Des gens comme Gil Evans et Mingus se détachent des autres arrangeurs de jazz parce qu'ils intègrent les improvisations de leurs musiciens dans leur écriture. Je pense qu'il est plus facile pour un musicien de jouer avec Mingus qu'avec la plupart des gens, simplement parce que ses mélodies sont toujours belles...

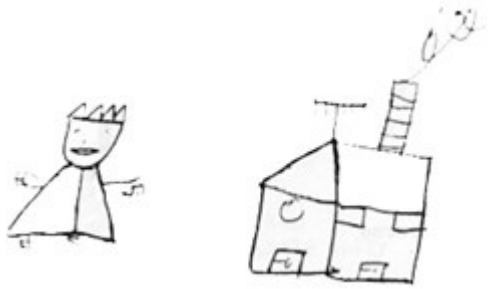
2 Ensuite, j'ai choisi le "Piano Quintet" de Shostakovich. Dans ce quintet, si je me souviens bien - cela fait des années que je ne l'ai pas entendu - il y a une partie dans laquelle le quatuor à cordes joue sur les cordes en sourdine, un son très obsédant. De toutes façons, j'aime l'idée d'un quatuor à cordes; en fait, j'aime plus l'idée d'un quatuor à cordes que
je n'aime une grande partie de Ia musique des quatuors. Dans ce cas-là, peut-être que je l'aime parce que le violoncelle est souvent utilisé un peu à la manière de la contrebasse en jazz - c'est à dire que les cordes ne sont pas frottées (archet) mais frappées (doigts) ; relativement simple rythmiquement, si je m'en souviens bien. C'est une pièce incroyablement mélodieuse, ce qui, vous devez l'admettre, est un grand exploit pour quelqu'un qui n'est, après tout, qu'un communiste endoctriné (brainwashed communist)....!



3 "Friday the thirteenth" par Thelonious Monk. la version que j'ai en tête est celle qu'il fit lors du concert au Town Hall, où les arrangements étaient faits par quelqu'un appelé Hal Overton. Je pense que quand Monk mourra, il y aura profusion de biographies avec supplément, de petits programmes de télévision - des programmes d'art etc. à son sujet. "The Zany loony of the bee-bop world", c'est sans doute ainsi qu'ils l'appelleront. Ils ne le feront pas avant qu'il meure, bien sûr, car il risquerait de gagner beaucoup d'argent, et ils pensent surement que ce serait mauvais pour lui. A mon avis, il est l'un des plus grands compositeurs que j'aie entendu, d'après mes critères d'appréciation. Le truc, à propos de ce concert au Town Hall bien précis, est que les arrangements de Hal Overton sont vraiment imaginatifs. Il a pris tous les anciens enregistrements de Monk jouant ces morceaux, les a transcris en y incluant les soli joués par Monk, et les a arrangés pour grand orchestre. Ainsi vous avez la spontanéité des idées improvisées consolidée par l'orchestration inspirée de Hal Overton. J'aime particulièrement "Fridey the thirteenth" parce qu'il possède une deuxième ligne de basse qui n'est pas vraiment synchronisée avec le morceau lui-même, et cela incline le morceau entier sous un angle étrange. (Si cela parait prétentieux, j'en suis désolé, mais c'est ce qui arrive quand on tente d'expliquer ce que l'on aime dans la musique).

4 "Epilogue" par Miroslav Vitous, de l'album "Infinite search". Miroslav Vitous se situe techniquement dans la catégorie des Barre Philips, Stanley Clarke et Barry Guy. Mais comme compositeur de musique pour basse, il est mon préféré, avec Charlie Haden. Peut-être que ses origines slaves ont quelque chose à voir avec ses inclinations mélodiques particulières. Sur "Infinite search", la contrebasse - instrument utilisé d'habitude de manière servile - est l'instrument principal du groupe. Le groupe - Herbie Hancock, John Mc Laughlin, Jack De Johnnette et Joe Henderson - soutient les lignes de Miroslav avec la précision, la vitesse et l'imagination qui sont le propre des matches de tennis de première classe.
Bien qu'individuellement les musiciens soient habitués à travailler ensemble dans un contexte "live", ils sont aussi habitués à couvrir les contrebassistes, sur le principe que lorsque les instruments forts mènent, les instruments doux suivent. Le studio d'enregistrement peut dégager les musiciens de cette hiérarchie par le volume. Dans le cas présent, l'effet de ces musiciens retenant leur énergie pour laisser à Miroslav l'espace qui sert dans chaque morceau à donner la direction, crée une texture raffinée, transparente, comme une toile d'araignée. Des matches de tennis, des toiles d'araignées - le monde entier dans un morceau - que demander de plus ?

5 "Blues for Pablo" par Gil Evans et Miles Davis. Cela vient d'un album appelé à l'origine "Miles Davis plus Nineteen", qui était la première tentative de Evans pour arranger une série complète de mini concerti pour Miles qui joue principalement du flugelhorn dans le contexte d'un big band. C'est plus difficile de jouer du flugelhorn que de la trompette, ce qui fait que même des virtuoses comme Clark Terry , Art Farmer et le grand Johnny Coles jouent plus précautionneusement, de manière plus réfléchie que la plupart des trompettistes. Comme le titre le suggère, il y a une certaine similitude entre la musique de l'Espagne du Sud et les premiers blues des Etats du sud, ce que Gil Evans exploite superbement sans utiliser l'instrument qui parait pourtant évident: la guitare. En fait, aussi loin que je me souvienne, Gil Evans a été le premier arrangeur de jazz à compléter les instruments traditionnels des groupes de danse ethniques par des cors, des flutes, et d'autres instruments associés d'habitude à la tradition orchestrale européenne. Accessoirement, "Blues for Pablo", comme les autres titres de ce disque, n'est long que d'une paire de minutes, ce qui démontre les sources de Gil Evans comme arrangeur des groupes de danse "pop" et qui rend chaque pièce individuelle agréable et dense. (Si j'avais été un DJ à l'époque, je les aurai mis en compétition avec Sandy Nelson et Duane Eddy sur le marché des singles instrumentaux.)



6 "Sex machine" par Sly and the Family Stone. Quelquefois, quand je n'ai rien d'autre à faire, je spécule sur les innovations possibles de Sly Stone dans un studio d'enregistrement. Il a été disc jokey, et comme le savent tous ceux qui admirent le travail de Kenny Everett, les DJ ont l'opportunité unique de manipuler des magnétos et de créer une sorte de continuité surréelle avec leurs enchainements, de créer une entité musicale à partir de séries de disques choisis au hasard. Une différence importante entre la tentative de production courageuse de Sly Stone et celle de, disons Frank Zappa, réside dans le fait que le groupe de base qui enregistre a toujours l'urgence et l'excitation d'un bon concert en public. Larry Graham, en particulier, est un bassiste et un chanteur spectaculairement utile.

7 "Flying" par les Beatles. Beaucoup de gens n'aimaient pas le film parce qu'il était amateur (les caméras ne tournaient pas autour du nombril du chanteur comme c'est le cas dans la plupart des films musicaux professionnels) ou prétentieux (ils essayaient vraiment de faire quelque chose d'intéressant) ou quelque chose de ce genre. Comme j'appartiens à la génération hippie facile à berner et dont les facultés critiques sont irrémédiablement émoussées par les drogues, le sexe et les mauvaises sonos, je pensais que c'était super. Le LP du même nom était encore mieux, parce qu'ils l'avaient complété avec leurs récents et fantastiques 45 tours. Le morceau le plus magique et le plus mystérieux du disque, pour moi, était "Flying", qui semblait consister essentiellement en un blues de douze mesures, sauf que les accords sont majeurs et le chant "blanc". Si blanc en réalité qu'il sonne comme les "Bateliers de la Volga" deuxième partie. L'effet est euh que puis-je dire, oh vous savez, le chapelet habituel d'adjectifs fallacieux et inadéquats, euh, que diriez-vous de "ce disque est très chouette, donc je l'aime".
PS: Je pense que les Beatles étaient beaucoup plus audacieux et inventifs que la plupart de nos groupes "progressifs" de la fin des sixties (à l'exception de Pink Floyd). Je penserais que cela a quelque chose à voir avec des heures de studio illimitées plutôt que des concerts illimités.

"Leaning on a lampost" par George Formby. George Formby était un putain

8 de joueur d'ukulele, au moins deux fois moins lourd que ses nombreux imitateurs - il aurait fait un bon guitariste rythmique. A part ça, c'est un bon disque à passer à quiconque pense encore que Bob Dylan a inventé de bons lyrics. Tant que j'y suis, j'aimerais aussi mentionner Frank Crummit, un chanteur de Liverpool des années 30. Ahem, "Frank Crummit". Merci.





9 "Hold on I'm coming" par Sam & Dave. Je me rappelle encore très vivement, comme si c'était hier, du jour où le fantastique "cirque" de chez Stax est venu en ville. Et avant tout je me souviens de Sam & Dave, chacun partant à grandes enjambées d'un des côtés de la scène et se croisant devant le gang de Booker T. se défonçant comme si c'était déjà le rappel - très excitant. Encore une fois, comment de simples mots peuvent-ils convenir etc. etc. Goldie a fait une version de cette chanson qui apparemment accentue les possibilités érotiques du titre - plus de force à son.. euh...coude...et tout ça... Mais néanmoins je doute que sa version vaille l'original en terme d'excitation purement musicale. D'un autre côté, il n'y a probablement rien qui puisse être uniquement excitant d'un point de vue purement musical - à part le "Old Grey Whistle Test ("une émission télévisée, très BBC, sur le rock), naturellement.
La manière dont les disques stax étaient enregistrés les rendait parfaits pour les discothèques plutôt que pour les chics systèmes stéréo sur lesquels, comme beaucoup de disques de danse - par exemple les disques de danse des indiens de l'ouest- ils sonnent comparativement raides et secs. Réciproquement, beaucoup de disques soi-disant "bien produits", quand ils résonnent sur une piste de danse sont aussi utiles aux danseurs qu'une couche de ciment humide. Je mentionne ça parce que c'est embarrassant d'essayer de trouver pourquoi des trucs sont ou ont été populaires si on ne tient pas compte du contexte original. J'aimerais continuer dans cette veine et discuter de la vie amphibie du lion de mer, mais j'en sais assez sur le journalisme pour savoir qu'on est supposé s'en tenir aux faits.
Donc, voici mon dernier disque...

10 "Get out of my life woman" par Lee Dorsey/Allen Toussaint. Ces deux là ont fait toute une série de simples fantastiques et si quelqu'un possède une copie de l'album du même nom, album qu'ils ont fait ensemble, je donnerai n'importe quoi pour l'avoir, sauf peut-être mon bras droit. Je crois que Lee Dorsey ne chante plus mais s'occupe d'un garage ou d'un truc dans ce goût là. Ne vous en faites pas, on a encore John Mayall. Toussaint appartient à la grande tradition des musiciens de la Nouvelle Orléans avec des noms français. Parmi ces noms des bayous à parfum voodoo, mes favoris sont Bechet, "Slow drag" Pavageau, Alphonse Picou, Barney Bigard, Joseph "Zigaboo" à la batterie sur ce disque ci, et qui, qui qu'il soit, devrait être célèbre. En tous cas, il m'a sauvé la peau en me montrant le moyen de combiner le toucher en trio des premiers groupes de swing avec le toucher plus violent de la huitième note dérivée des orchestres militaires, privilégié dans les cercles du rock moderne. Maintenant, je vous laisse précipitamment réfléchir sur la signification exacte, s'il y en a une, de l'expression "cercles du rock moderne"...

Robert Wyatt.

Les dessins sont de Virginie Nguyen (She is six years old, you know ?)

Pourquoi des paroles de Robert Wyatt ?

Pourquoi non traduites ?

la fin d'une oreille.

Plutôt que de faire un article historique en disant toujours les mêmes choses (batteur, chanteur de Soft - "chanteur au chômage", Matching Mole...) il est beaucoup plus intéressant, plus émotionnel (parce qu'émouvant est déplacé pour Wyatt) de montrer à travers quelques-uns de ses morceaux le thème de l'incommunicabilité qui fait de lui le non-poète qui refuse les mots, qui préfère murmurer plutôt qu'expliquer.

Traduire serait trahir, et nous avons essayé de rester à la limite de la décence - Voilà, c'est un peu solennel, pas de pleurs, pas d'éternels regrets... Pas de commentaires, ou très peu. Et puis Mr Robert ne veut pas qu'on parle trop de lui...

Jacques Gisclard - Xavier Béal



O CAROLINE

Dave is on piano and I may play on the drums
And we'll try to make the music work
We'll try to have some fun
But I just can't help thinking
That if you were here with me
I get all my thoughts in focus
And play more exciting beat
I love you still Caroline
I want you still Caroline
I need you still Caroline

If you call this sentimental crap
You make me mad
Cause you know that I would not sing
About some passing....
And if my attemps are groaning unconvincing
to your ear
That memory betray you through the passing
of the years
I love you still Caroline
I want you still Caroline
I need you still Caroline

You must think it doubtfull
But I mean no word I sing
Or that all attempt to reach you
This way could not mean a thing
But you must admit
We both thought we'd be man and wife
And that I could make you happy
For the best part of your life
I love you still Caroline
I want you still Caroline
I need you still Caroline

SIGNED CURTAIN

This is the first verse
This is the first verse, verse
This is the first, first...
And this is the chorus
Or perhaps it's the bridge
Or just another part
Of the song
That I'm singing



And this is the second verse
It could be the last verse
And this is the second verse
Second verse, second verse
It could be the last verse
Last verse
And it's probably
The last one
And this is the chorus
Or perhaps it's the bridge
Or just another key change
Never mind
It doesn't hurt
It only means
That I've lost faith in this song
Cause it won't help me
Reach you....



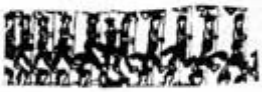
Little Red Robert et Alfredo Bongo (garçe manger).
"Dead moles in the garden of England.
Rocky Bottom, je t'aime davantage à la fin de la nuit et ne peux comprendre ton autre personnage le matin, quand il est temps de jouer aux êtres humains - Please smile -"



LITTLE AND WOMEN HOOD HITS THE ROAD

In the garden of England
Dead moles lie inside their holes
The dead end tunnels
Crumble in the rain
Underfoot
Insits whats

I fight with the handle of my little
brown broom
I pull out the wires of the telephone
I hurt in the head and I hurt in the
aching bone
Now I smash up the telly with remains of
the broken phone
I want it I want it I want it give it to me
I give it you back when I finish the lunch tea
I lie in the road try to trip up the
passing cars
Tea me and the hedge hog we bursting the
tyres all day
As we roll down the highway towards the
setting sun
I reflect on the life of the highwayman
run run
Now I smash up the telly and what's left
of the broken phone



TEA SONG

You look different every time
You come from the foam created brine
It's your skin shining softly in the
moonshine
Partly fish partly porpoise
Partly baby sperm whale
Am I yours are you mine to play with
Joking a part
When you're drunk you're terrific
When you're drunk I like you mostly
late at night
You're quite alright
But I can't understand the different
you
In the morning
When it's time to play at being
Human for a while
Please smile



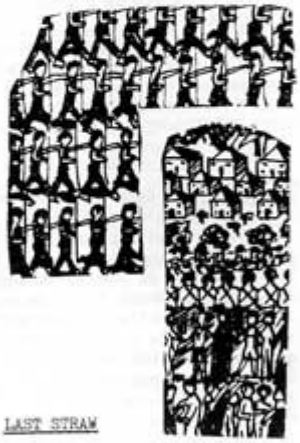
You'll be different in the Spring
I know you're a seasonal beast
Like the star fish that drift in
With the tide, with the tide
So until your blood runs to meet
The next full moon
Your madness fits in nicely
With my own, with my own
Your lunacy fits neatly
With my own, my very own
Ah we're not alone



LITTLE RED RIDING HOOD HITS THE ROAD

Orlan
Don't tell me oh no
Don't say oh God
Don't tell me
Oh dear me
Heavens abone
oh no
I can't stand it
Stop please
Oh deary me
What in Heavens name
Oh blimey mercy me
Woe are we
Oh dear
Oh stop it stop it

You've been so kind
Did I hurt you
I didn't mean to hurt
But I'll keep trying
And I know
That you will too

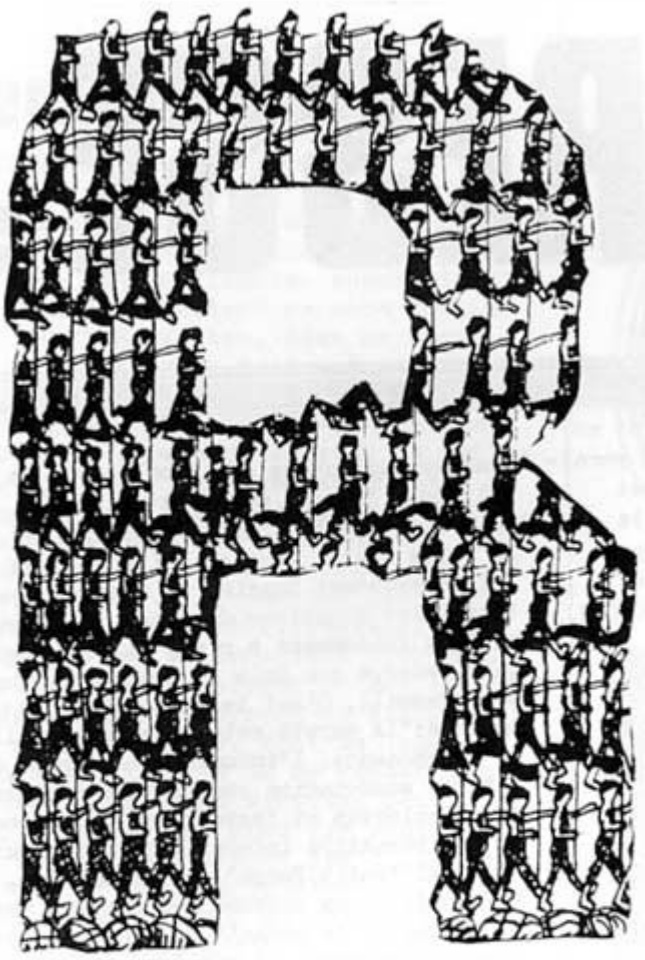


LAST STRAW

Sea weed tangled in our home
From home
Reminds me of your
Rocky Bottom
Please don't wait
For the paper weight
Err on the good side
Touch us when we collapse

On the
Into the water
We'll go head over heel
We'll not grow fat inside
The marmary gland





ALIFIE



No nit not
Nit no not
Nit nit folly bololy
Alifie my larder
Alifie my larder
I can't forsake you
Or forsqueak you
Alifie my larder
Alifie my larder
Or make you late you you
Alifie my larder
Alifie my larder

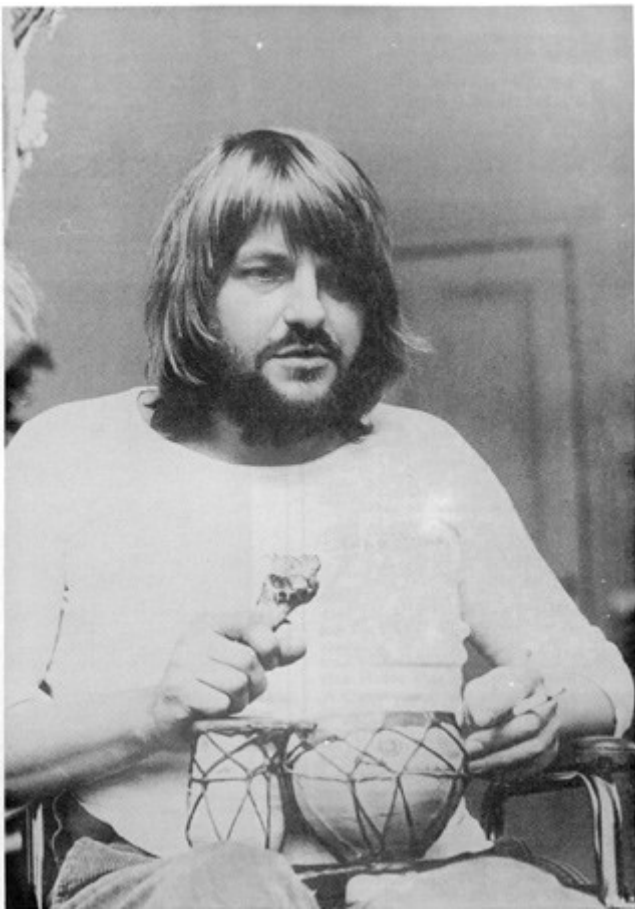
Not nit not
Nit no not
Nit nit folly bololy
Burly bunch the water mole
Heli plop and finger hole
Not a wasit bundy see
For jangle and bo jangle trip trip
Pip pipipipi landerim
Alifie my larder
Alifie my larder



I'm not your larder
Jammy jars and mustard

I'm not your dinner
You soppy old custard





La version originale de cet article est parue dans le N° de janvier 1975 de la revue Let It Rock.

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Robert Wyatt - Atem N° 5 - juin 1976

ROBERT WYATT

L'interview qui suit n'a pas été réalisée par ATEM. . . Au moment où nous étions à Londres, Robert Wyatt était souffrant et nous n'avons pu le rencontrer. Néanmoins, nous avons récupéré une cassette sur laquelle Robert est interviewé, courtesy of Milanka Comfort de Virgin. Et puis, "Little Red Robert" nous a écrit une lettre qui nous a fait spécialement plaisir... Oui, ça a été un bon mois...



Tu viens juste de terminer un album dont la musique est de Michael Mantler et les textes d'Edward Gorey, "The Hapless child and other inscrutable stories". Comment as-tu été amené à participer à ce projet?

Robert: Je me suis intéressé récemment aux choses faites par ces gens et j'ai pensé que je devais élargir mon horizon. Ce que je chante avait été au départ prévu pour Jack Bruce. Avant cela Michael Mantler n'avait pas écrit beaucoup de morceaux sur lesquels il était possible de chanter. Il a mis plusieurs trucs en musique, dont certains ont été chantés par Jack Bruce et de son côté, Carla Bley avait déjà utilisé des chanteurs comme Linda Ronstadt ou Paul Jones sur ses compositions instrumentales. Il s'est avéré que j'ai été une des dernières personnes qu'ils ont rencontrée et avec laquelle ils ont eu envie de travailler. C'est arrivé au bon moment, parce que je n'avais rien à faire, je voulais même faire de nouvelles versions de chansons que j'avais déjà faites, et ils me proposaient de faire quelque chose de totalement différent.

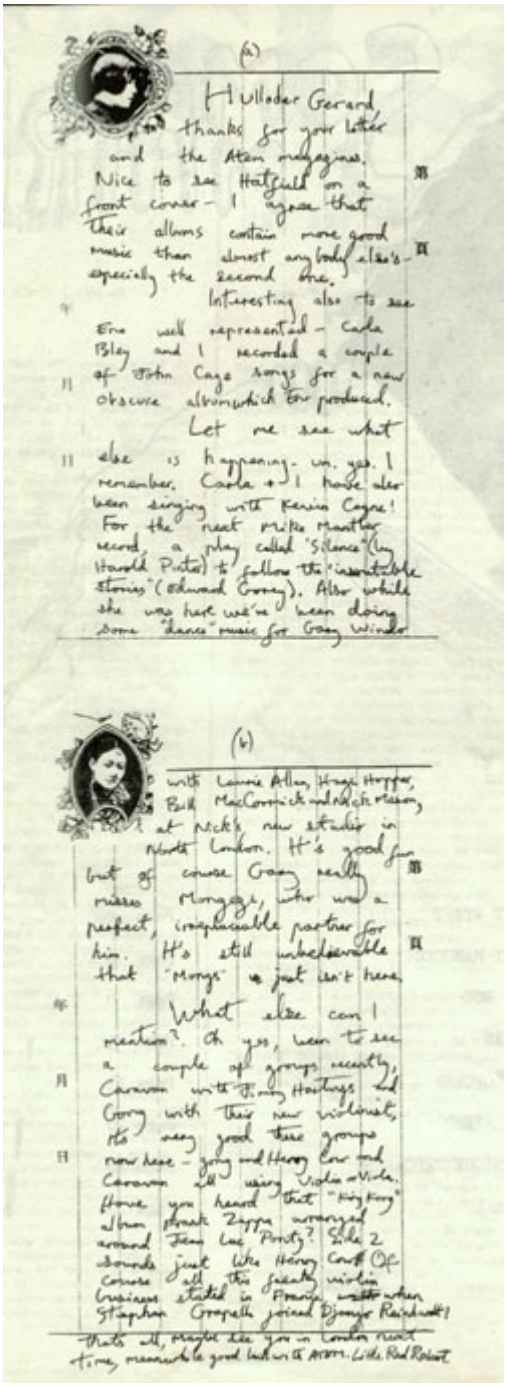
Que s'est-il passé entre le moment où tu as accepté et le moment où tu as reçu les idées globales pour chanter les morceaux?

Robert: Ca a commencé par une certaine panique. La première panique a été au moment où Michael m'a apporté une cassette où il chantait sur son propre accompagnement aux claviers. Ce n'était qu'une ébauche mais je pensais "Je ne peux pas le faire, je peux, je ne peux pas, je peux", jusqu'au moment où je me suis dit: "En fait, tu peux le faire". Je ne pouvais pas rejeter quelque chose qui venait de Mike et de Carla, je devais donc le faire. Ils m'ont alors envoyé des bandes, le livre des histoires de Gorey dont les chansons ont été extraites. Et je les ai aimées à la perfection. Je les ai apprises par coeur.

Quand as-tu commencé à faire les

parties vocales sur l'accompagnement basse, batterie et claviers, tenus respectivement par Steve Swallow, Jack de Johnette et Carla Bley?

Robert: Le tournant a eu lieu lorsque l'accompagnement a été fait et m'a été envoyé. J'ai alors vraiment compris comment cela allait être réalisé. Les gens de la section rythmique figurent parmi mes musiciens favoris, Jack de Johnette, Steve Swallow. Il y a dix ans, je suivais Steve Swallow juste pour savoir quelle sorte de chaussettes il portait. . . Ce sont tous des gens comme ça, dans ce groupe et c'était étrange de travailler avec eux. Ils ont donc fait l'accompagnement et Terje Rypdal est venu jouer de la guitare après que j'ai moi-même enregistré les vocaux.
Le disque a donc été fait un peu partout, mais à la fin, le résultat sonne comme un groupe.



> Zoom

Es-tu satisfait du résultat ?

Robert: Oui, nous avons fait le maximum.

Tu commences à préparer quelque chose d'autre avec Carla Bley. Peux-tu en parler?

Robert: Oui. Mike a dit: "Ok, c'est très bon. Maintenant j'ai quelque chose d'autre !". Il a écrit la musique d'une petite pièce de Harold Pinter appelée le "Silence", qui date de la fin des années soixante, et qui est prévue pour trois voix. L'une d'entre elles est la mienne. Cela me semble encore plus difficile que tout ce que j'ai fait auparavant. Mais je suis en train de l'apprendre et nous allons bientôt l'enregistrer. Ca me rend assez nerveux. Mais ce ne sont pas les mêmes gens que pour "Hapless child". Il y a Ron McClue à la basse, que j'ai entendu pour la première fois dans le quartet de Charles Lloyd, avec De Johnette et Keith Jarret et Carla aux claviers, Mick Taylor joue de la guitare...

Est-ce que cela suivra le même processus que pour "Hapless Child" ?

Robert: Non, cette fois-ci les parties vocales seront enregistrées les premières. Je vais faire un peu de percussions aussi. . .

Pourquoi d'abord les vocaux ?

Robert: Je pense que la manière dont les disques de Carla et de Mike se développent est toujours tortueuse. En fait, il s'agit avant tout du problème d'avoir les gens qu'il faut au moment où il faut. . . Mais c'est une bonne idée que d'avoir d'abord les vocaux et de construire la musique tout autour, particulièrement pour les pièces de Pinter dans lesquelles les mots sont importants. C'est un nouveau départ pour moi, car je commence à plus apprécier les mots pour leur signification...

As-tu l'intention de faire prochainement un album avec tes propres compositions?

Robert: Pour la première fois depuis des mois, je me sens plus sûr de moi-même pour

composer. Ces derniers temps, je m'intéressais de plus en plus à ce que faisaient les autres et de moins en moins intéressé en mon propre potentiel. Il faut faire un disque parce qu'on a envie d'en faire un et non parce que c'est un boulot. Je préfère travailler comme cela, en faire moins mais être sûr que c'est quelque chose de différent. Je pense que j'ai beaucoup appris en travaillant avec Carla, des notes différentes, des choses différentes que je peux maintenant faire. J'ai brisé quelques-unes de mes règles en travaillant avec elle, par l'exemple l'idée que l'on peut mettre des mots en musique, je ne l'avais jamais trouvée acceptable auparavant. J'hésitais à faire "The Hapless child" mais cela semble marcher, on peut écrire de la musique sur des bonnes paroles. Mon éventail de possibilités s'est considérablement élargi...



> Zoom

Aimerais-tu refaire des concerts ?

Robert: Certaines musiques que j'aime, comme le jazz, se développent dans un certain contexte: l'atmosphère des clubs de jazz. La pop musique elle, se développe dans un contexte qui est celui du disque, et les grands groupes de rock cherchent à faire un maximum de bruit dans le stade le plus grand possible; le stade devient alors lui-même partie du processus créatif. Si je devais jouer, j'aimerais jouer avec une double-basse qui n'a pas besoin d'être amplifiée.
Mais c'est si loin de l'idée actuelle qui veut qu'il faut avoir des tonnes d'équipement... Je pense que l'électrification totale des instruments a arrêté le développement des instruments, et des caractéristiques que j'aime dans ces instruments. Je suis de plus en plus attiré par la musique acoustique. Il y a un cadre dans lequel j'aimerais jouer en public, et qui n'existe pas encore.

Il faut donc que j'essaye de l'aider à se créer. Quand je dis musique acoustique, je parle des musiques qui n'ont pas 200 ans, qui ne soient pas la musique folk, et qui peuvent être jouées pour être écoutées...

Est-ce que les petits clubs ne peuvent pas éventuellement faire partie de ce contexte ?

Robert: Pour le moment, la plupart des gens que j'aime jouent au premier étage des pubs...Il n'y a pas vraiment de circuit en Angleterre... en Hollande peut-être...

Previous article

Next article

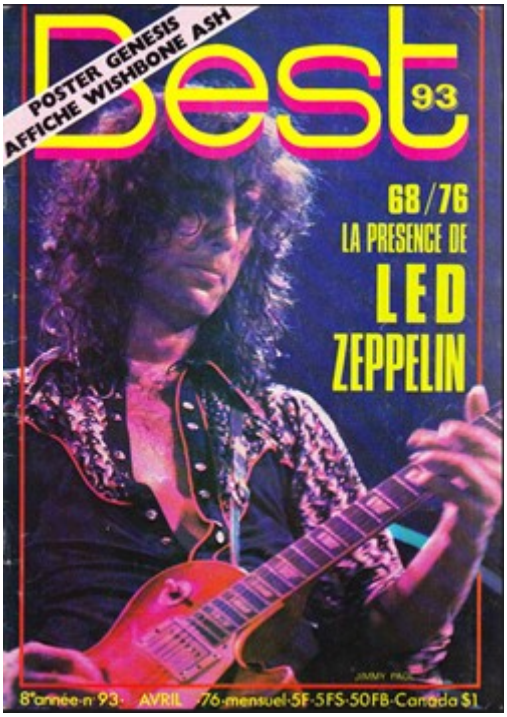
Back to the list

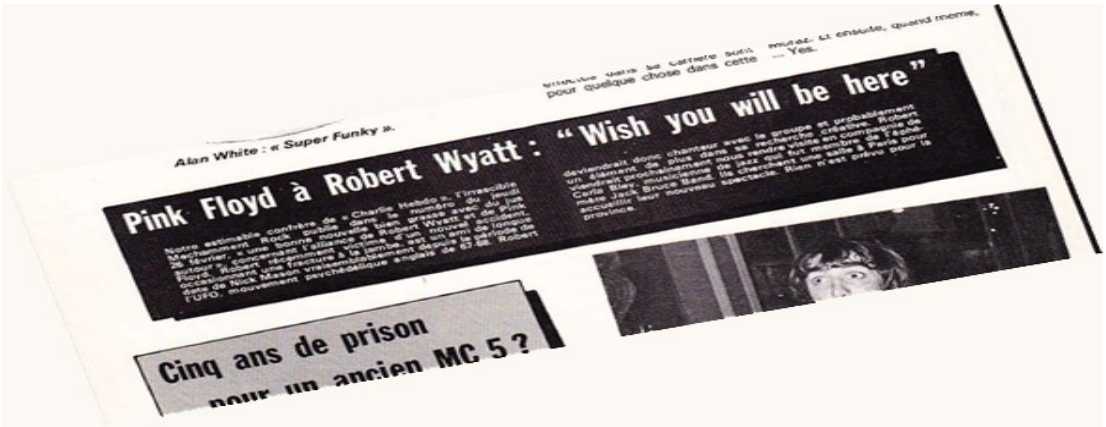
ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Pink Floyd à Robert Wyatt : Wish you will be here - Best - N° 93 - avril 1976





> Zoom

Pink Floyd à Robert Wyatt : "Wish you will be here"

Notre estimable confrère de "Charlie Hebdo", l'irrascible Méchamment Rock publie dans le numéro du jeudi 26 février, "une bonne nouvelle bien grasse avec du jus autour", concernant l'alliance de Robert Wyatt et de Pink floyd. Robert récemment victime d'un nouvel accident, occasionnant une fracture à la jambe, est un ami de longue date de Nick Mason vraisemblalement depuis la période de l'UFO, mouvement psychédélique anglais de 67-68.

Robert deviendrait donc chanteur avec le groupe et probablement un élément de plus dans sa recherche créative. Robert viendrait prochainement nous rendre visite en compagnie de Carla Bley, musicienne de jazz qui fut membre de l'éphèmère Jack Bruce Band. Ils cherchent une salle à Paris pour accueillir leur nouveau spectacle. Rien n'est prévu pour la province.

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Tambours majeurs - Dossier spécial Batteurs - Robert Wyatt - Rock'n'Folk - N° 103 - août 1975



*De Carmine Appice à **Robert Wyatt**, tout ce qui cogne des peaux et fouette des cymbales sur le tempo de rock. Par Jean-Pierre qui roule Leloir et l'habile Manœuvre.*

INTRO

L'un des disques les plus vendus de toute l'histoire du rock est « In-A-Gadda-Da-Vida », de l'Iron Butterfly. Vous vous souvenez... Une face de vingt-six minutes, traversée par



un solo de batterie... La France n'a pas peu contribué au succès de ce disque, puisque par ici on trouve les chiffres de « In-A-Gadda-Da-Vida » très loin devant « Sergent Pepper » et « Beggars Banquet » réunis. Et c'est justice pour la batterie !
Les mieux placés sur scène ne sont jamais les batteurs. Guitaristes et organistes offrant leur plus glorieux profil se querellent, déversent l'un sur l'autre des cascades de notes, se noient dans les rappels de leurs éducations respectives. Les guitaristes, la chose est connue, sont des bêtes sensuelles, brandissant des engins d'où peut à tout moment surgir une foudre que les premiers rangs recueilleront précieusement. Les organistes leur opposent une toute autre tradition, religieusement apprise sur l'harmonium de la paroisse, faisant appel aux fondements de notre civilisation et de plus en plus à ses aboutissements technologiques, synthétiseurs et moogs venant tout naturellement à leur secours. Les chanteurs sont comme des prétextes. Les bassistes sont des gens réservés et ombrageux. Alors, il ne reste plus que le batteur, cet homme caché du public par un mur de peaux, de cheveux et de muscles pour établir la balance, et ramener par ses interventions toute cette électricité à ses dimensions premières. La batterie rock est essentiellement binaire, et va chercher sa pulsation par delà le blues, dans la simplicité des rythmes tribaux. Ron Bushy, batteur de l'Iron Butterfly, ne figure pas dans cette anthologie. Beaucoup d'autres non plus... Place et temps nous sont comptés, qui nous ont empêché de louer à leur juste valeur quelques drummers qui nous sont, pourtant, aussi chers qu'à vous. Ceux du heavy métal, particulièrement, manquent ici. Bientôt, justice sera rendue dans R'n'F aux fans des Stooges, Cult, Purple, Sabbath, Led Zep, Seeds et autres Blue Cheer.
Dès lors, nous avons tenu à faire figurer, dans un souci d'efficacité, les têtes de pont de la batterie, ceux dont beaucoup, plus jeunes et sans doute plus valeureux, descendent.
Au chapitre des Anglais, on ne trouvera pas ces gens que l'on n'a pas fini de célébrer, Simon Kirke, l'angelot de Bad Co ou son frère Jerry Shirley, d'Humble Pie. Manquent en vrac: la très planante rythmique d'Hawkwind (Simon King et Alan Powell). Le complètement fou Viv Prince, des Pretty Things. Le délicat Paul Thompson, de Roxy Music. Les joviaux Twink et Pip Pyle. Mike Giles, perdu dans les studios avec Gerry Conway, roi des sessions folk. Phil Collins, cœur de Genesis. Kenny Jones, cogneur des Faces. Et BJ Wilson, de Procol Harum. Et chez les Américains, Corky Laing, et Don Brewer qui fit avec le Funk danser plus de gens que vous n'en verrez jamais. Et John Densmore, clef des Doors. Et la rythmique des Allman Brothers (Jai Johansen et Butch Truck), deux monstres de cool. Et mon grand espoir, Bill Lordan (de Robin Trower) qui concilie si magnifiquement soul et rock. Et Moe Tucker, du Velvet. Et Stu Cook, le pouls de Creedence. Et Jerry Edmonton, dynamo de Steppenwolf. Et Bill Kreutzmann et Greg Elmore et Ed Cassidy de la West Coast. Et Ed Marimba et Art Tripp, les bizarres. Et l'admirable Levon Helm, du Band. Et Kenny Buttrey, le stakhanoviste de Nashville. Et Lenny White, nouveau prince du jazz-rock. Mais assez pour chanter les absents ! Leur tour viendra si vous le voulez ; maintenant, place aux drummers qui ont défriché, inventé, et surtout et encore battu une musique qui sans eux aurait été bien froide.

ROBERT WYATT

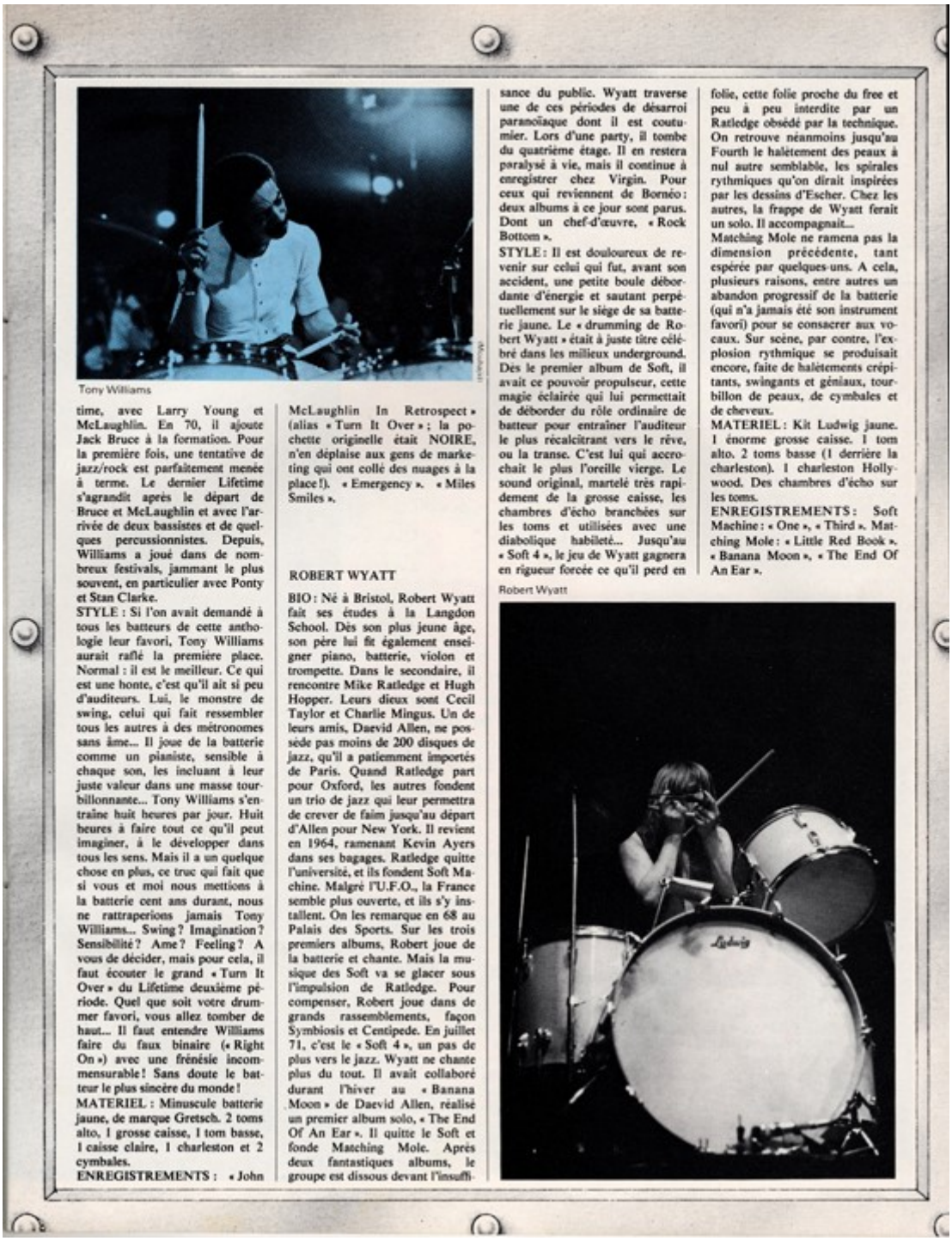
BIO : Né à Bristol, Robert Wyatt fait ses études à la Langdon School. Dès son plus jeune âge, son père lui fit également enseigner piano, batterie, violon et trompette. Dans le secondaire, il rencontre Mike Ratledge et Hugh Hopper. Leurs dieux sont Cecil Taylor et Charlie Mingus. Un de leurs amis, Daevid Allen, ne possède pas moins de 200 disques de jazz, qu'il a patiemment importés de Paris. Quand Ratledge part pour Oxford, les autres fondent un trio de jazz qui leur permettra de crever de faim jusqu'au départ d'Allen pour New York. Il revient en 1964, ramenant Kevin Ayers dans ses bagages. Ratledge quitte l'université, et ils fondent Soft Machine. Malgré l'U.F.O., la France semble plus ouverte, et ils s'y installent. On les remarque en 68 au Palais des Sports. Sur les trois premiers albums, Robert joue de la batterie et chante. Mais la musique des Soft va se glacer sous l'impulsion de Ratledge. Pour compenser, Robert joue dans de grands rassemblements,

façon Symbiosis et Centipede. En juillet 71, c'est le « Soft 4 », un pas de plus vers le jazz. Wyatt ne chante plus du tout. Il avait collaboré durant l'hiver au « Banana Moon » de Daevid Allen, réalisé un premier album solo, « The End Of An Ear ». Il quitte le Soft et fonde Matching Mole. Après deux fantastiques albums, le groupe est dissous devant l'insuffisance du public. Wyatt traverse une de ces périodes de désarroi paranoïaque dont il est coutumier. Lors d'une party, il tombe du quatrième étage. Il en restera paralysé à vie, mais il continue à enregistrer chez Virgin. Pour ceux qui reviennent de Bornéo: deux albums à ce jour sont parus. Dont un chef-d'œuvre, « Rock Bottom ».

STYLE: II est douloureux de revenir sur celui qui fut, avant son accident, une petite boule débordante d'énergie et sautant perpétuellement sur le siège de sa batterie jaune. Le « drumming de Robert Wyatt » était à juste titre célébré dans les milieux underground. Dès le premier album de Soft, il avait ce pouvoir propulseur, cette magie éclairée qui lui permettait de déborder du rôle ordinaire de batteur pour entraîner l'auditeur le plus récalcitrant vers le rêve ou la transe. C'est lui qui accrochait le plus l'oreille vierge. Le sound original, martelé très rapidement de la grosse caisse, les chambres d'écho branchées sur les toms et utilisées avec une diabolique habileté... Jusqu'au « Soft 4 », le jeu de Wyatt gagnera en rigueur forcée ce qu'il perd en folie, cette folie proche du free et peu à peu interdite par un Ratledge obsédé par la technique. On retrouve néanmoins jusqu'au Fourth le halètement des peaux à nul autre semblable, les spirales rythmiques qu'on dirait inspirées par les dessins d'Escher. Chez les autres, la frappe de Wyatt ferait un solo. Il accompagnait... Matching Mole ne ramena pas la dimension précédente, tant espérée par quelques-uns. A cela, plusieurs raisons, entre autres un abandon progressif de la batterie (qui n'a jamais été son instrument favori) pour se consacrer aux vocaux. Sur scène, par contre, l'explosion rythmique se produisait encore, faite de halètements crépitants, swinguants et géniaux, tourbillon de peaux, de cymbales et de cheveux.

MATERIEL : Kit Ludwig jaune. 1 énorme grosse caisse. 1 tom alto. 2 toms basse (1 derrière la charleston). 1 charleston Hollywood. Des chambres d'écho sur les toms.

ENREGISTREMENTS : Soft Machine : « One », « Third ». Matching Mole : « Little Red Book ». « Banana Moon », « The End Of An Ear ».



Tony Williams

time, avec Larry Young et McLaughlin. En 70, il ajoute Jack Bruce à la formation. Pour la première fois, une tentative de jazz/rock est parfaitement menée à terme. Le dernier Lifetime s'agrandit après le départ de Bruce et McLaughlin et avec l'arrivée de deux bassistes et de quelques percussionnistes. Depuis, Williams a joué dans de nombreux festivals, jammant le plus souvent, en particulier avec Ponty et Stan Clarke.

STYLE : Si l'on avait demandé à tous les batteurs de cette anthologie leur favori, Tony Williams aurait raflé la première place. Normal : il est le meilleur. Ce qui est une honte, c'est qu'il ait si peu d'auditeurs. Lui, le monstre de swing, celui qui fait ressembler tous les autres à des métronomes sans âme... Il joue de la batterie comme un pianiste, sensible à chaque son, les incluant à leur juste valeur dans une masse tourbillonnante... Tony Williams s'entraîne huit heures par jour. Huit heures à faire tout ce qu'il peut imaginer, à le développer dans tous les sens. Mais il a un quelque chose en plus, ce truc qui fait que si vous et moi nous mettions à la batterie cent ans durant, nous ne rattraperions jamais Tony Williams... Swing ? Imagination ? Sensibilité ? Ame ? Feeling ? A vous de décider, mais pour cela, il faut écouter le grand « Turn It Over » du Lifetime deuxième période. Quel que soit votre drummer favori, vous allez tomber de haut... Il faut entendre Williams faire du faux binaire (« Right On ») avec une frénésie incommensurable ! Sans doute le batteur le plus sincère du monde !

MATERIEL : Minuscule batterie jaune, de marque Gretsch. 2 toms alto, 1 grosse caisse, 1 tom basse, 1 caisse claire, 1 charleston et 2 cymbales.

ENREGISTREMENTS : « John McLaughlin In Retrospect » (alias « Turn It Over » ; la pochette originelle était NOIRE, n'en déplaise aux gens de marketing qui ont collé des nuages à la place !). « Emergency ». « Miles Smiles ».

ROBERT WYATT

BIO : Né à Bristol, Robert Wyatt fait ses études à la Langdon School. Dès son plus jeune âge, son père lui fit également enseigner piano, batterie, violon et trompette. Dans le secondaire, il rencontre Mike Ratledge et Hugh Hopper. Leurs dieux sont Cecil Taylor et Charlie Mingus. Un de leurs amis, Daevid Allen, ne possède pas moins de 200 disques de jazz, qu'il a patiemment importés de Paris. Quand Ratledge part pour Oxford, les autres fondent un trio de jazz qui leur permettra de crever de faim jusqu'au départ d'Allen pour New York. Il revient en 1964, ramenant Kevin Ayers dans ses bagages. Ratledge quitte l'université, et ils fondent Soft Machine. Malgré l'U.F.O., la France semble plus ouverte, et ils s'y installent. On les remarque en 68 au Palais des Sports. Sur les trois premiers albums, Robert joue de la batterie et chante. Mais la musique des Soft va se glacer sous l'impulsion de Ratledge. Pour compenser, Robert joue dans de grands rassemblements, façon Symbiosis et Centipede. En juillet 71, c'est le « Soft 4 », un pas de plus vers le jazz. Wyatt ne chante plus du tout. Il avait collaboré durant l'hiver au « Banana Moon » de Daevid Allen, réalisé un premier album solo, « The End Of An Ear ». Il quitte le Soft et fonde Matching Mole. Après deux fantastiques albums, le groupe est dissous devant l'insuffisance du public. Wyatt traverse une de ces périodes de désarroi paranoïaque dont il est coutumier. Lors d'une party, il tombe du quatrième étage. Il en restera paralysé à vie, mais il continue à enregistrer chez Virgin. Pour ceux qui reviennent de Bornéo : deux albums à ce jour sont parus. Dont un chef-d'œuvre, « Rock Bottom ».

STYLE : Il est douloureux de revenir sur celui qui fut, avant son accident, une petite boule débordante d'énergie et sautant perpétuellement sur le siège de sa batterie jaune. Le « drumming de Robert Wyatt » était à juste titre célébré dans les milieux underground. Dès le premier album de Soft, il avait ce pouvoir propulseur, cette magie éclairée qui lui permettait de déborder du rôle ordinaire de batteur pour entraîner l'auditeur le plus récalcitrant vers le rêve, ou la transe. C'est lui qui accrochait le plus l'oreille vierge. Le sound original, martelé très rapidement de la grosse caisse, les chambres d'écho branchées sur les toms et utilisées avec une diabolique habileté... Jusqu'au « Soft 4 », le jeu de Wyatt gagnera en rigueur forcée ce qu'il perd en folie, cette folie proche du free et peu à peu interdite par un Ratledge obsédé par la technique. On retrouve néanmoins jusqu'au Fourth le halètement des peaux à nul autre semblable, les spirales rythmiques qu'on dirait inspirées par les dessins d'Escher. Chez les autres, la frappe de Wyatt ferait un solo. Il accompagnait...

Matching Mole ne ramena pas la dimension précédente, tant espérée par quelques-uns. A cela, plusieurs raisons, entre autres un abandon progressif de la batterie (qui n'a jamais été son instrument favori) pour se consacrer aux vocaux. Sur scène, par contre, l'explosion rythmique se produisait encore, faite de halètements crépitants, swingants et géniaux, tourbillon de peaux, de cymbales et de cheveux.

MATERIEL : Kit Ludwig jaune. 1 énorme grosse caisse. 1 tom alto. 2 toms basse (1 derrière la charleston). 1 charleston Hollywood. Des chambres d'écho sur les toms.

ENREGISTREMENTS : Soft Machine : « One », « Third ». Matching Mole : « Little Red Book ». « Banana Moon », « The End Of An Ear ».

Robert Wyatt

> Zoom

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Wyatt and Cow - Best - N° 83 - juin 1975

WYATT AND COW



Les ouvreuses du théâtre des Champs-Elysées avaient tort de s'inquiéter. Il ne s'agissait pas de musique de nègre mais de musique européenne. Pas de fauteuils cassés, tout juste quelques trous dans la moquette fait par les joints écrasés.

Robert Wyatt était donc le héros de cette soirée et le public nombreux était venu plus pour lui que pour Henry Cow qui faisait l'affiche. Sympathie mêlée d'une certaine pitié pour l'ancien Soft Machine et intérêt pour les expériences de l'auteur de « Rock Bottom », on peut d'ailleurs se demander jusqu'à quel point l'utilisation de son nom et de sa présence sur scène est un argument publicitaire, aussi bien pour les organisateurs que pour Henry Cow.

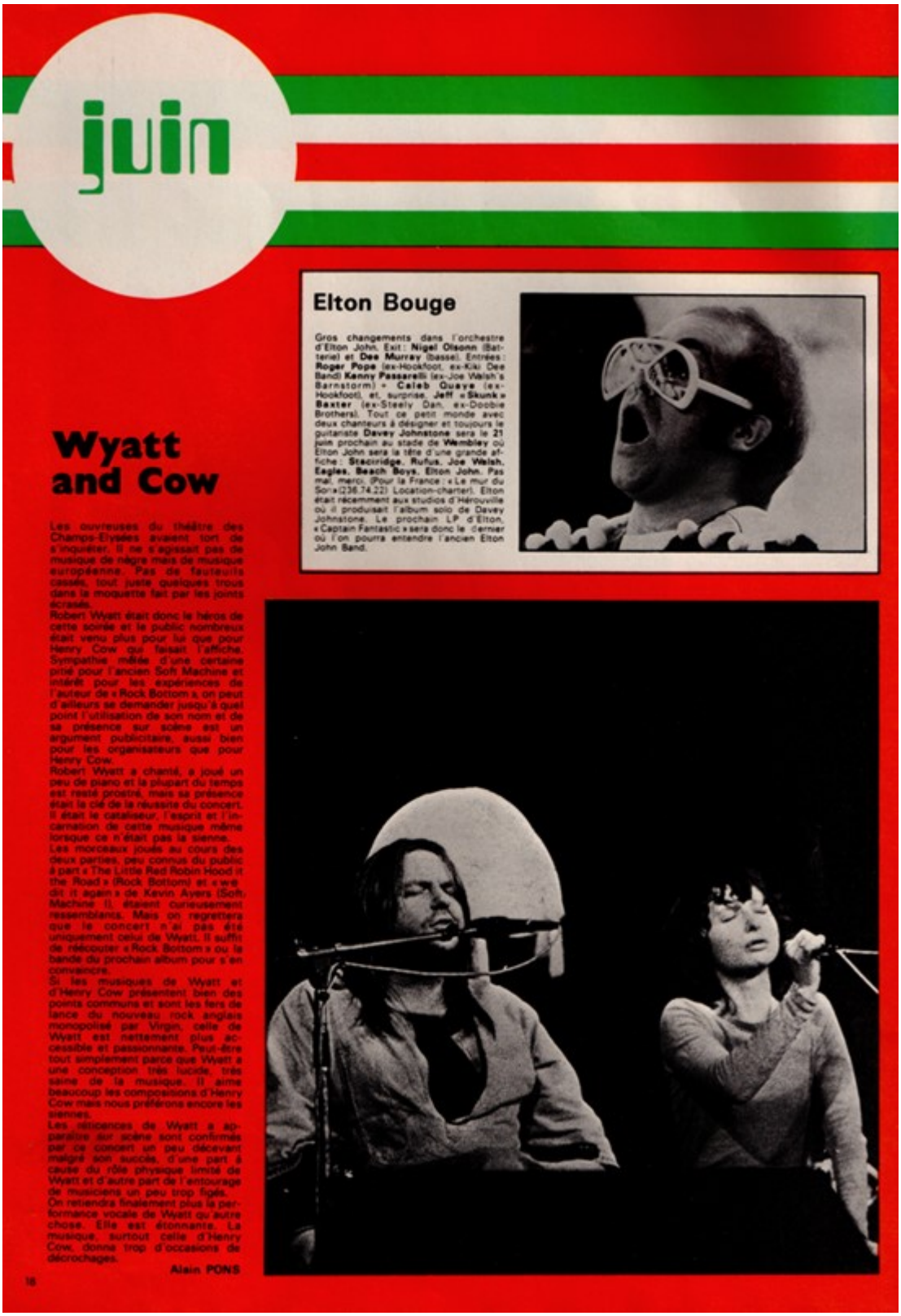
Robert Wyatt a chanté, a joué un peu de piano et la plupart du temps est resté prostré, mais sa présence était la clé de la réussite du concert. Il était le catalyseur, l'esprit et l'incarnation de cette musique même lorsque ce n'était pas la sienne.

Les morceaux joués au cours des deux parties, peu connus du public à part « The Little Red Robin Hood hIt the Road » (Rock Bottom) et «We Dit It Again » de Kevin Ayers (Soft/ Machine I), étaient curieusement ressemblants. Mais on regrettera que le concert n'ait pas été uniquement celui de Wyatt. Il suffit de réécouter « Rock Bottom » ou la bande du prochain album pour s'en convaincre.

Si les musiques de Wyatt et d'Henry Cow présentent bien des points communs et sont les fers de lance du nouveau rock anglais monopolisé par Virgin, celle de Wyatt est nettement plus accessible et passionnante. Peut-être tout simplement parce que Wyatt a une conception très lucide, très saine de la musique. Il aime beaucoup les compositions d'Henry Cow mais nous préférons encore les siennes.

Les réticences de Wyatt à apparaître sur scène sont confirmés par ce concert un peu décevant malgré son succès, d'une part à cause du rôle physique limité de Wyatt et d'autre part de l'entourage de musiciens un peu trop figés. On retiendra finalement plus la performance vocale de Wyatt qu'autre chose. Elle est étonnante. La musique, surtout celle d'Henry Cow, donna trop d'occasions de décrochages.

Alain PONS



juin

Elton Bouge

Gros changements dans l'orchestre d'Elton John. Exit : **Nigel Olsonn** (Batteriel) et **Dee Murray** (basse). Entrées : **Roger Pope** (ex-Hookfoot, ex-Kiki Dee Band) **Kenny Passarelli** (ex-Joe Walsh's Barnstorm) + **Caleb Quaye** (ex-Hookfoot), et, surprise, **Jeff «Skunk» Baxter** (ex-Steely Dan, ex-Doobie Brothers). Tout ce petit monde avec deux chanteurs à désigner et toujours le guitariste **Davey Johnstone** sera le 21 juin prochain au stade de **Wembley** où Elton John sera la tête d'une grande affiche : **Steeleridge, Rufus, Joe Walsh, Eagles, Beach Boys**, Elton John. Pas mal, merci. (Pour la France : « Le mur du Son » (236.74.22) Location-chartier). Elton était récemment aux studios d'Hérouville où il produisait l'album solo de Davey Johnstone. Le prochain LP d'Elton, « Captain Fantastic » sera donc le dernier où l'on pourra entendre l'ancien Elton John Band.

Wyatt and Cow

Les ouvreuses du théâtre des Champs-Elysées avaient tort de s'inquiéter. Il ne s'agissait pas de musique de nègre mais de musique européenne. Pas de fauteuils cassés, tout juste quelques trous dans la moquette fait par les joints écrasés.

Robert Wyatt était donc le héros de cette soirée et le public nombreux était venu plus pour lui que pour Henry Cow qui faisait l'affiche. Sympathie mêlée d'une certaine pitié pour l'ancien Soft Machine et intérêt pour les expériences de l'auteur de « Rock Bottom », on peut d'ailleurs se demander jusqu'à quel point l'utilisation de son nom et de sa présence sur scène est un argument publicitaire, aussi bien pour les organisateurs que pour Henry Cow.

Robert Wyatt a chanté, a joué un peu de piano et la plupart du temps est resté prostré, mais sa présence était la clé de la réussite du concert. Il était le catalyseur, l'esprit et l'incarnation de cette musique même lorsque ce n'était pas la sienne.

Les morceaux joués au cours des deux parties, peu connus du public à part « The Little Red Robin Hood it the Road » (Rock Bottom) et « we did it again » de Kevin Ayers (Soft Machine I), étaient curieusement ressemblants. Mais on regrettera que le concert n'ai pas été uniquement celui de Wyatt. Il suffit de réécouter « Rock Bottom » ou la bande du prochain album pour s'en convaincre.

Si les musiques de Wyatt et d'Henry Cow présentent bien des points communs et sont les fers de lance du nouveau rock anglais monopolisé par Virgin, celle de Wyatt est nettement plus accessible et passionnante. Peut-être tout simplement parce que Wyatt a une conception très lucide, très saine de la musique. Il aime beaucoup les compositions d'Henry Cow mais nous préférons encore les siennes.

Les réticences de Wyatt à apparaître sur scène sont confirmés par ce concert un peu décevant malgré son succès, d'une part à cause du rôle physique limité de Wyatt et d'autre part de l'entourage de musiciens un peu trop figés.

On retiendra finalement plus la performance vocale de Wyatt qu'autre chose. Elle est étonnante. La musique, surtout celle d'Henry Cow, donne trop d'occasions de décrochages.

Alain PONS

16

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Robert et Henry - Rock & Folk - N° 101 - juin 1975



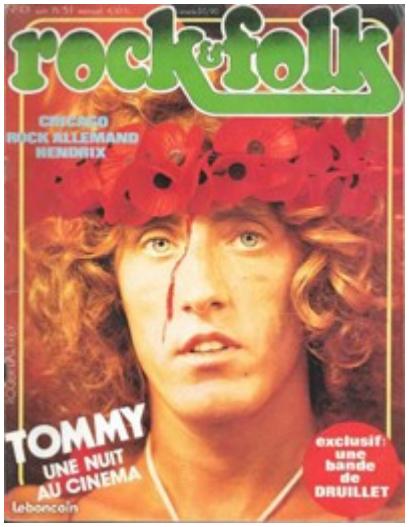
ROBERT ET HENRY
de Jean-Marc Bailleux

D'abord il y avait Robert. Jusqu'au troisième balcon le vieux théâtre était bourré de fanatiques venus lui rendre un culte auquel personne n'a jamais rien compris. Pas de la faune trendy ou groupisante, l'amour qui se partageait là n'a rien à voir avec les modes ou un vulgaire sentiment d'appartenance, le seul symbole était sur scène, chargé de tous nos souvenirs, de nos espoirs, de nos désillusions: un survivant. Et l'on est remonté cinq ans en arrière, dans ce même théâtre pour un autre concert, celui du Pink Floyd devenu aujourd'hui le fantôme de lui-même et l'ombre de son image. Et puis l'on n'a pas pu ne pas remonter quelques années plus tôt et se rappeler cet étonnant personnage torse nu, ruisselant comme une source, frappant ses peaux comme un damné et ânonnant des comptines ineptes avec une voix d'ailleurs. Hier ce n'était plus un personnage, c'était un mythe. Nous l'avions vénéré dans la solitude de nos chambres;"We Did It Again", ensemble, cette fois.

Ensuite, il y avait Henry Cow, qui **n'est pas un musicien**, mais le groupe inconnu qui, après quatre albums tous plus beaux les uns que les autres, est le plus grand laissé pour compte de la critique de rock et du business français. Et l'un des trois plus originaux de la scène anglaise.

L'idée faisait peur, d'un concert d'Henry Cow avec Robert Wyatt comme "guest star"; j'entendais déjà les planqués de l'orchestre gueulant "Caroline !" ou "Alife !"; frustration et "mauvaises vibrations". Or, à la fin de la première partie, il n'y eut qu'un flippé pour crier sans écho. C'était gagné, il n'y avait plus rien à dire tant la symbiose était parfaite. Symbiose, c'est bien de cela qu'il s'agissait (l'association de deux ou plusieurs organismes vivants qui leur permet de vivre au mieux des avantages pour chacun), il y avait une totale identité d'esprit, une parfaite complémentarité de Robert Wyatt à Henry Cow. Et puis l'amour du travail bien fait, cela se sent, il y avait derrière la mise en place, chaque break, chaque enchaînement impeccable, plus de deux semaines de répétitions quotidiennes pour cet unique concert: voilà le respect du public. Ils ne s'y sont pas trompés, tous ceux qui, venus pour Robert, ont fait une ovation de dix minutes pleines à sept musiciens, sans exclusive. Je l'ai dit, la première partie fut le test où, à l'exception de "Gloria Gloom" du "Little Red Record" de Matching Mole, tous les autres titres enchaînés dans une longue suite sinueuse étaient des composition d'Henry Cow: "Beautiful As The Moon" et " Terrible As An Army With Banners" du prochain album, "In Praise Of Learning", pour lequel j'espère bien que Barclay va enfin se décider à faire quelque chose, puis "Nirvana For Mice" de "Legend" (le premier lp), "The Ottawa Song", un vieux morceau qu'ils n'ont jamais enregistré, " Gloria Gloom" et enfin "Ruins" de "Unrest" (le deuxième lp). Pendant tout ce temps, Robert partagea avec Dagmar, la seule rescapée de la fusion Henry Cow/Slapp Happy, le strict rôle de vocaliste, merveilleusement. Dagmar, c'est l'anti-

Wyatt, un physique en fil de fer et une voix aussi forte et sèche aussi décidée que celle de Robert peut être hésitante, douce et nuancée. Il y avait une grande intensité dramatique, tant dans le duo lui-même que dans la disposition des musiciens autour de lui, tous assis par respect pour Wyatt, sérieux comme des papes, d'une impassibilité que venait seul troubler un regard, l'ébauche d'un signe, mais qui malgré tout laissait transparaître le plaisir qu'ils avaient de jouer une musique proprement extraordinaire, de vivre comme nous un **événement**.



La seconde partie du concert fut un sommet, de ces moments qu'on garde des années enfouis dans la mémoire; le "j'y étais" que l'on n'échange pas, un cinéma qui tournera pour soi seul, pour oublier dans les temps de cafard, et qui nous fera dire "le plus beau concert de l'année", un peu comme l'on dit "le plus beau jour de ma vie". Robert chanta "Richard", la plus belle chanson de son nouvel album "Ruth Is Stranger Than Richard": à pleurer. John Greaves caressait sa basse avec un sourire qui en disait long sur le pied qu'il prenait; puis il y eut une longue improvisation passionnante où Robert pour la seule fois de la soirée, se mit au piano et joua dans son style "inculte" qui tient du Monk et du Cecil Taylor, la charmante Lindsay Cooper transfuge d'orchestre symphonique, triturant son basson dans la plus pure tradition free; cela tenait parfois de la démence zappesque avec d'autres personnages et une autre culture. Et l'on entra dans une suite de chefs-d'oeuvre: d'abord "Bad Alchemy" du troisième lp, "Desperate Straights" (Slapp Happy/Henry Cow) à cent coudées au dessus de l'album, le plus beau duo de Robert et Dagmar, puis et surtout un époustouflant "Little Red Riding Hood" enchainé sur un train d'enfer où Robert fit une longue improvisation en scat et qui fut dominé par l'incroyable virtuosité de Fred Frith à la guitare; avec "Richard", le plus grand moment. Henry Cow termina par sa meilleure composition à ce jour, "Living In The Heart Of The Beast", la plus violente et qui prouvait, si c'était encore utile, qu'il est encore bien des terres vierges à explorer, que la musique d'Henry Cow est parfaitement originale... Dix minutes d'applaudissements, et Robert revint pour nous mettre les points sur les i: "We Did It Again", ce classique de la culture anglaise du XXIe siècle, comme pour nous dire, et qui s'y tromperait, qu'Henry Cow est la Machine Molle des années 75... Quant à Robert Wyatt, c'est le plus grand et le plus humble guru du rock. Merci pour ce concert.



ROBERT WYATT RECEVANT SON PRIX
J'y étais

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Wyatt par No Mad - Libération - 20 mai 1975

LIBE-POP

WYATT PAR NO MAD


ANGELA DAVIS A PARIS • P. 12

Libération

MITTERRAND : UN AN DEJA

Le COPCON pour le pouvoir populaire à la base

Paris, un 8 mai. Le théâtre des Champs-Elysées : Henry Cow, Wyatt, Slapp Happy jouent ensemble. Organisé par le Club de Karaté de la Guimbarde : Bernard Torrent, Assad Debs, des gens qu'on a branchés. Un concert où trois heures avant qu'une seule personne ne soit arrivée devant la porte, Assad Debs nous confiait qu'il avait demandé la présence des cars de flics et qu'il n'hésiterait pas à les faire intervenir au moindre problème. Si on fait un petit speech sur l'organisation de ce concert et sur ces nouveaux petits requins de rock-biz, c'est parce qu'on en a gros sur la patate de s'être fait utiliser par eux pour qu'ils se lancent dans les affaires ; la récupération d'années de trip dans les fermes, baraques, appartements, bureaux, pour en arriver à ce que notre musique-pensée se fasse dans les conditions les plus dégueulasses socialement. Le lendemain, nous sommes allés voir Robert Wyatt pour lui demander s'il était conscient de la situation... Nous sommes partis dans un trip réflexion-discussion de deux heures.

WYATT : *Le rock and roll, c'est le capitalisme pur... La musique que l'on fait est le dernier cri de l'aristocratie capitaliste. Quand le socialisme arrive, je dis au revoir, le rock bizz, c'est fini... Je trouve qu'il y a beaucoup d'hypocrisie à être musicien gauchiste. Ils veulent réussir la musique et garder l'alibi gauchiste... Ce sont les musiciens qui sont le cœur de cette corruption, l'innocence de ces pauvres artistes dans le monde cruel, je n 'y crois pas. Il n'y a pas besoin d'artistes produits, ils doivent disparaître avec la révolution. Les artistes donnent du plaisir dans des situations dégoûtantes. Les artistes, c'est le prestige de l'église, des rois, la plus-value de CBS, Virgin ou Coca-Cola...*

Le pouvoir de la gloire et celui de l'argent sont la même chose, beaucoup se croient musiciens avec ce que cela implique d'élitisme. Faire un free festival, c'est aussi bien pour l'ego. Etre musicien privilégié au milieu des applaudissements, ça vaut bien 3000 francs. Faire des rock-festivals, c'est faire un produit d'importation de l'Ouest. Prends l'Angleterre, l'un des principaux produits d'exportation, c'est la musique. On n'a pas de voiture ou d'industrie qui rapporte autant... Le rock-bizz doit survivre.

Trois jours dans une chambre d'hôtel déplanante, le concert et ce que cela implique... C'est pas vraiment drôle pour moi... Je suis un produit du capitalisme... Pour être honnête, je suis inutile parce que je n'ai pas l'enthousiasme. Je fais cela parce que je ne sais faire que cela et que toute ma façon de travailler est le résultat d'une éducation capitaliste. Je fais de la musique, j'accepte le jeu, les capitalistes font le reste et m'apportent ce dont j'ai besoin pour survivre.

Plutôt que de crier pour le prix des places, il ne faut pas aller aux concerts et jouer de la guitare ou autre chose, entre vous, chez vous. Pourquoi avoir besoin des Rolling-Stones ou d'autres, pour vous réunir ? Pourquoi rentrer dans le jeu d'une tête d'affiche pour que beaucoup de gens soient ensemble... Tout le monde peut et sait jouer... Le rock-bizz des "Led Zeppelin" dans les grandes salles, sans aucune acoustique, c'est pour que les gens arrêtent de penser. Mais en fait, ce qu'il faut, c'est acquérir le pouvoir de faire des choses ensemble.



Toute une discussion s'installait dans la tête... une discussion autour des visions possibles du monde... lucides, froides, chaudes, généreuses. Je crois qu'il faut se mettre ensemble pour générer une nouvelle façon de vivre. Construire une vie libre en amenant dans le quotidien une nouvelle énergie, une nouvelle perception du monde. Abandonnons le vieux monde... qu'il crève... car déjà nous vivons le nouveau dans nos rapports et nos délires...

Robert, si tu veux être utile à la nouvelle communauté libre, il faut jouer ta musique qui fait penser - planer - et trouver avec nous l'alternative qui empêchera que la musique se fasse dans des conditions dégueulasses. Nous pouvons tous jouer, et jouer c'est aussi organiser nos fêtes.

NO MAD

ILS VIVENT POUR CA

Voici la liste des groupes qui font partie de No Mad, ne vous gênez pas pour les appeler, les faire venir, utilisez-les, ils vivent pour ça !

Mahjun, Crium Delirium, No Mad Music, Global Village et Trucking Co, Frenchies, Crystal Machine et Rayon Rouge, Art Zoyd, Hamsa Music, 440 HZ (musique électro-accoustique), Truffy (musique indienne), Gérard Coperet, Hanuman, Albert et sa fanfare, Animation vidéo-film, Animation enfant, No Mad Animation Graphik (pour enfants), Manège-Lilas, Robert Wood.

No Mad dispose de matériel sono, de chapiteaux, d'un écran pour projections et du Moonderleight (studio 24 pistes). Il cherche à contacter des tripers pour organiser des fêtes, festivals, et s'éclater ; il met ses fichiers et ses renseignements à la disposition des rêveurs qui délirent sur le pied !...

No Mad est une structure que nous avons créée pour autogérer notre production, notre vie quotidienne... Nous nous inscrivons dans un mouvement général qui doit aboutir à un changement des rapports d'échanges... C'est pourquoi nous tenons à maintenir un contact permanent avec un grand nombre de gens pour être informés et pouvoir informer.

Si No Mad existe, a créé un lieu, c'est pour assurer des liaisons, communications entre des gens qui, comme vous et nous, projettent d'avoir des activités communes... que nous traitions ensemble des problèmes, y compris économiques qui se posent aux créateurs pour survivre.

No Mad prépare actuellement un 45 Tours, puis un 33 Tours, avec tous les musiciens que nous aimons...

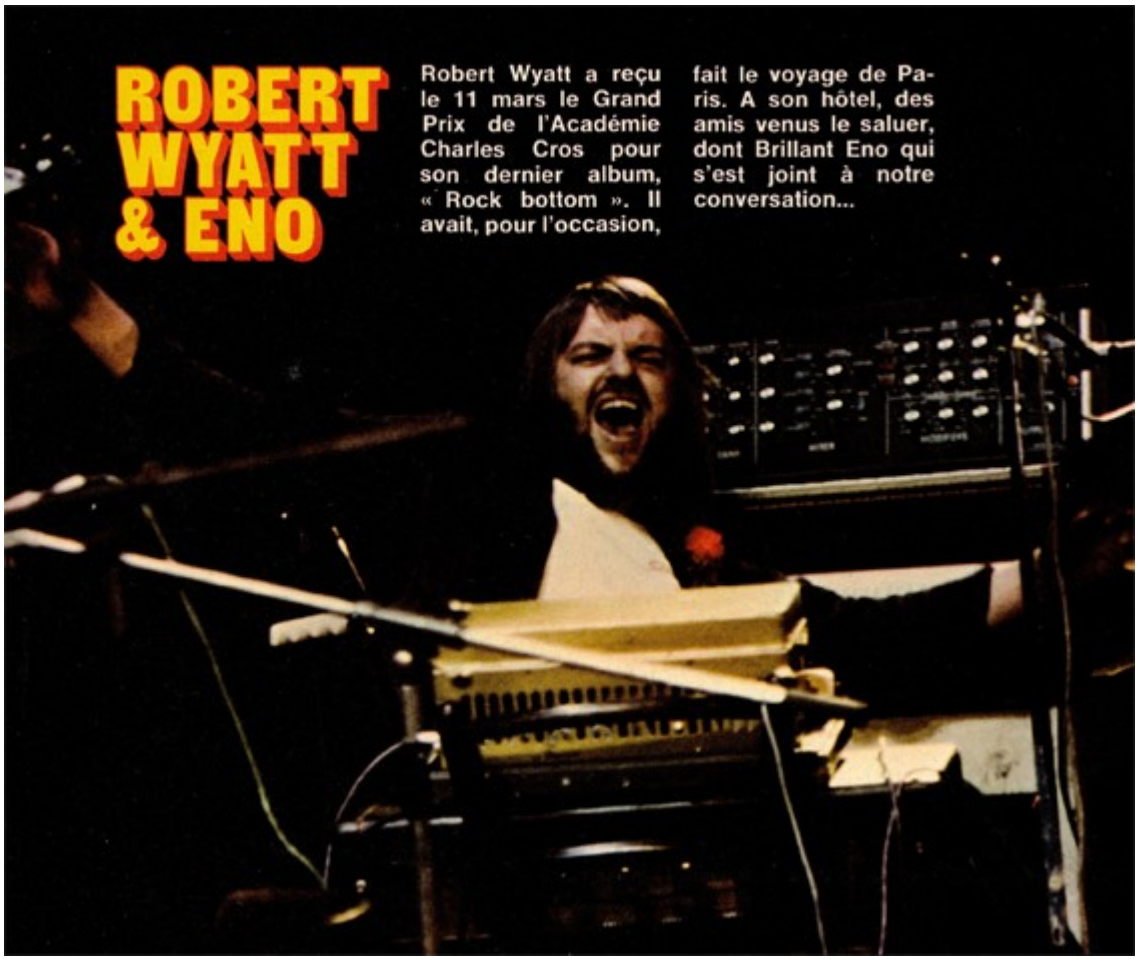
Si vous avez des possibilités de distribution, écrivez-nous : **No Mad, 29 rue Veron, 75018 Paris ; téléphonez-nous : 606 18 18.**

Previous article

Next article

Back to the list

Robert Wyatt & Eno - Extra Encyclorock - N° 54 - mai 1975



Dans sa chambre d'hôtel, Robert Wyatt est très entouré. C'est un va-et- vient incessant d'amis, anglais ou français, d'organisateurs de tournées, de représentants des maisons de disques, de journalistes. L'un d'eux vient justement l'interroger... sur ses rapports avec Jimi Hendrix, qu'il a connu du temps de « Electric Ladyland ». Rapports distants, aux dires de Robert. Jimi se confiait peu. Il avait sans doute peu d'amis, bien que des tas de gens aient prétendu avoir été ses amis d'enfance. On a dit qu'il était parfois



brusque, c'est explicable quand on est en face de gens qui vous aiment et que vous n'aimez pas forcément, situation déjà inconfortable au singulier, mais sans doute insoutenable multipliée par des milliers.

Robert dit tout cela d'une voix assez calme, parfois hésitante. Il se prête au jeu des questions avec sympathie et une évidente bonne volonté. On retrouve au détour d'une phrase, d'une intonation, le musicien romantique et généreux, le parolier plein d'humour : il ne se cache pas, il est là. Entier.

RAS LE POP

Quel genre de musique aimes-tu actuellement ?

Archie Shepp, Thelonius Monk, le jazz des années 40 en général...

Pas le rock ?

Non j'en ai un peu assez du rock et du pop en ce moment. Il y a une musique qui semble naître au-delà du rock, et qui est beaucoup plus passionnante...

Le jazz-rock, la musique des Allemands ?

J'aime bien le jazz-rock. Mahavishnu. J'aime beaucoup le dernier disque de Return to Forever et la basse de Stanley Clarke, mais je préfère quand même Miroslav Vitous. A la batterie, surtout Tony Williams pour ce qu'il a fait avec le Lifetime. Cobham est un grand sportif, mais Williams est un batteur remarquable. Qui donc encore ? Ah oui, Weather Report, très fort ce groupe... La guitare m'ennuie un peu. On en a trop entendu ces dernières années. C'est ce qui me gêne chez Mahavishnu, par exemple... Quant aux Allemands, j'aime bien Can, mais je connais encore assez mal les autres. On ne peut pas juger sur un seul concert ou un seul disque.

Qu'est-ce qui t'attire particulièrement dans le jazz des années 40?

C'est l'équilibre entre la composition et l'improvisation, chez Charlie Mingus, par exemple. C'est très important... Il y a des gens qui pensent que cette musique est vieille, mais par rapport à tous les gens qui écoutent Mozart, je trouve mon goût assez modérément vieux... Et puis cette musique est aussi un point de rencontre entre une structure complètement atonale et une structure tonale...

Tu travailles en solitaire ou en tout cas, hors d'un groupe stable...

C'est la meilleure façon d'être efficace et de ne pas se poser continuellement des questions de personnes, de compatibilité des humeurs... On est ensemble quand on en a le temps et l'envie...

VOILA LES CHAUDES LANCES (HERE COME THE WARM JETS)

C'est à ce moment qu'arrive Eno. Epuré des maquillages de la première époque, son dandysme n'est plus seulement une attitude vestimentaire, il

cultive désormais la distance sur d'autres hauteurs. Bien sûr, la finesse de son visage, la fragilité de son allure font beaucoup et séduisent au premier abord. But the best is always yet to come. Le charme de Eno est dans son intelligence vive, dans ce brio qui lui donne réponse à tout (réponse cohérente, faudrait-il ajouter). Bryan s'amuse avec la vie, sûr de lui comme de l'univers (mouais...), démontant avec la même facilité les rouages du show-business et les radiateurs de l'hôtel. Que la paranoïa est belle le soir dans les Hilton !

Sur le fond de ce qu'il dit, on peut ne pas être toujours d'accord, mais on aurait bien mauvais goût à le contrer sur la manière. Sur le fond, il rejoint l'attitude majoritaire chez les musiciens anglais, qui consiste à refuser d'établir le pont, fragile ô combien, qui relierait des recherches en art et des transformations par la politique. Cette voie individuelle (Gainsbourg à la télé : « Et si plus il fallait être altruiste... ») est différente, il faut le noter, de celle qu'ont empruntée la plupart des musiciens de recherche allemands : si tous n'envisagent pas un engagement précis, à peu près tous intègrent leur production musicale dans un contexte politique. Les Anglais sont beaucoup plus réservés à ce sujet, même si, comme on le voit plus bas, Robert et Brian comprennent que la musique n'est pas un îlot de pureté protégé du reste du monde. A suivre. Back to the flaring Narcissus.



Eno. - Cette façon de travailler [avec des musiciens de rencontre] a tous les avantages du groupe sans en impliquer ni les inconvénients, ni les responsabilités. Nous sommes quelques amis, Robert Wyatt, Fripp, Phil Manzanera, John Cale et d'autres. On se retrouve sur les disques de l'un ou de l'autre. Celui qui est responsable nous dit : fais-ci, fais-ça. C'est très confortable. Dans un groupe on a l'impression qu'on est mariés, il faut faire des projets... On ne peut pas maintenir longtemps une relation aussi intense avec quelqu'un...

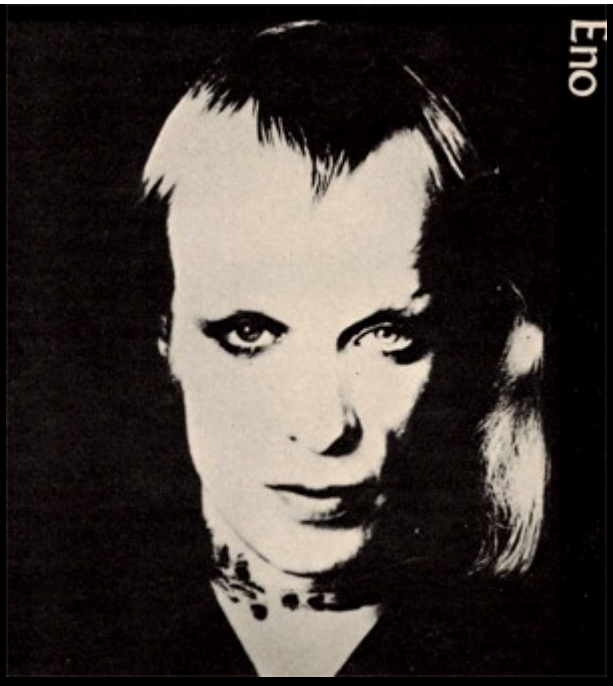
Combien de temps as-tu été marié avec Fripp ?

Eno. - Neuf heures. Oui, on a été neuf heures en studio. On recommencera, bien sûr, mais il faut laisser passer du temps. Je n'ai pas encore digéré ces neuf heures... Avec Nico, ça a duré trois jours... Avec Robert (Wyatt), on a dû travailler une trentaine d'heures en studio... Et puis dans un groupe, chacun a un rôle qui semble figé. Très vite, un consensus général désigne le clown du groupe, l'intellectuel...

Quel rôle avais-tu dans Roxy ?

Eno. - Je ne le dirai pas... J'ai eu le rôle de... l'évadé...

A propos, te considères-tu toujours comme un non-musicien ?



Eno. - Oui, dans la mesure où je ne pense pas la musique...

Robert. - Mais il risque d'y avoir malentendu car non-musicien, pour les gens, ça peut signifier : sous-musicien. Ce n'est pas le cas de Eno.

Que penses-tu de l'évolution de la scène musicale en Angleterre ?

Robert. - La scène musicale, c'est essentiellement pour moi la musique que font mes amis. Le problème est qu'on est partis du rock et qu'on voudrait nous y enfermer. Mais les catégories ne définissent pas la musique... On a voulu faire du rock un phénomène à part, une explosion soudaine. En fait j'ai vécu 1967 et c'est une année qui ne m'a pas paru plus intense, au contraire, que 63 ou 64 sur le plan musical. Mais je me suis aperçu que c'est ce que la critique et par ricochet les gens en avaient pensé. Pour moi, il n'y a qu'une histoire de la musique qui est d'ailleurs une histoire à suivre. Presley a été le Sinatra de notre génération. Mais le temps passe et il sera bientôt aussi étranger aux jeunes que Sinatra l'a été pour nous.

Eno. - En fait, le problème avec les gens et notamment avec les critiques, c'est qu'ils ne voient pas que la musique n'est pas une cause mais un symptôme. Ce n'est pas Presley ou Dylan qui ont fait changer les gens si les gens ont changé à un moment ; la musique n'a fait qu'accompagner un mouvement qui la dépasse largement. La société dans laquelle nous vivons a tendu jusqu'ici à diviser et à différencier chaque fois un peu plus. Les gens ont commencé à réagir contre ceci, notamment les jeunes, et le rock a traduit cette réaction en prenant ici et là, en réalisant une synthèse. Le rock est une musique hybride... Pourtant il semble que l'industrie du disque s'emploie à varier les produits en fonction de différents publics : The Osmonds, Bowie, Little Feat, Tangerine Dream ou McLaughlin n'ont pas le même public.

Robert. - Sans doute ne peut-on pas encore tendre vers une synthèse unique, mais toutes ces musiques sont hybrides...

LE RETOUR DE L'ILE D'ELBE

Que pensez-vous du Reggae ?

Robert and Eno. - On adore ça.

Robert. - On a pris dans le reggae des éléments rythmiques et on l'a transformé. Mais ça ne veut pas dire qu'on l'a trahi. J'ai été très content, bien que j'aime les Wailers, d'entendre des Jamaïcains me dire qu'ils préfèrent « I shot the sherif » par Clapton parce qu'ils trouvent sa version plus funky... L'Amérique a la chance de posséder ces minorités, noires ou autres. C'est de là que vient toute la musique populaire depuis 50 ans. Les blancs ont adapté, Elvis est devenu un mythe, mais c'est des minorités que tout est toujours parti. Sinatra a tiré sa musique du ghetto italien...

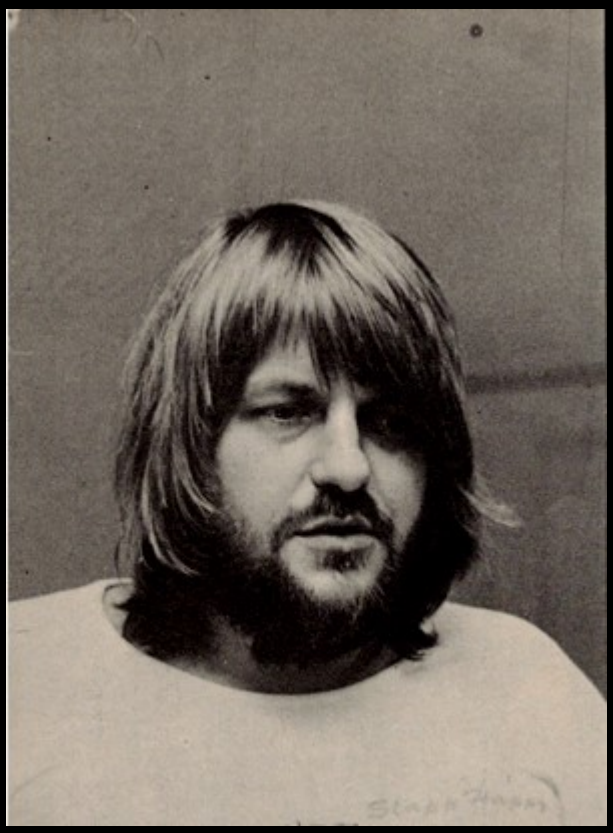
Que pensez-vous de l'évolution de Bowie ?

Robert. - Dans ce travail, il y a deux dangers : se renouveler et ne pas se renouveler. Les deux sont aussi hasardeux. Bowie a choisi de changer, de déconcerter, pas toujours à bon escient...

Eno. - Mais ce qui se passe avec lui est symptomatique d'une chose. S'il fait un, deux

ou trois mauvais disques, on dit qu'il est fini. Or ça signifie seulement qu'il traverse une impasse d'un ou deux ans. Qu'est-ce que c'est dans une vie ? Dylan vient de prouver qu'on peut revenir en force après huit ans d'absence. On s'était fait à l'idée que Dylan était fini. Son disque prouve qu'il a encore des tas d'idées, et qu'il n'est pas fini...

Robert. - Comme Cassius Clay !



Eno. - C'est un des écueils de la critique qui veut jouer un rôle en étant plutôt prescriptive que descriptive. Les critiques veulent trancher, pour plaire au lecteur ou pour se plaire, le présent, mais aussi l'avenir. Ce n'est pas forcément bon.

Virgin ?

Robert. - Qu'est-ce qui se passe avec Virgin ?

Eno. - Tous les Français ont l'air de croire que Virgin Records est un poste avancé de la culture... (rires).

Robert. - Mais le rock n'est pas différent d'un autre secteur économique. Virgin pour survivre doit faire des bénéfices. Les gens de Virgin ont seulement trouvé avant les autres que « Tubular Bells » pouvait se vendre, que Hatfield and the North est un groupe excellent...

L'AIGUILLE CREUSE

Robert, que penses-tu du Prix ?

Robert. - J'ai été très honoré. Mais c'est plutôt bizarre. On m'a présenté des tas de gens dont je n'avais jamais entendu parler et qui n'avaient jamais entendu parler de moi, on s'est serré la main, on s'est fait des sourires et voilà.

Et toi Eno, que fais-tu à Paris ?

Je suis venu me reposer après mon accident d'auto. J'ai encore un petit trou dans lu tête.

As-tu des projets musicaux ? des concerts en vue ?

Eno. - Je n'aime pas les projets. Je n'aime pas me sentir lié. J'ai assez à faire avec le présent...

Tu es plutôt de ceux qui cultivent l'Art pour l'Art...

Eno. - Je crois que la musique n'est «pas un langage. Un accord de musique n'est pas aussi précis sur ce plan qu'un mot. Un accord en soi veut dire n'importe quoi. C'est pourquoi je m'étonne toujours que les Français veuillent lier à tout prix musique et politique. La première question qu'on m'a posée la première fois que je suis venu avec Roxy à Paris c'est : « quels sont les rapports entre votre musique et le communisme ? ». Ils sont fous ces Français (traduction libre)...

Et les paroles que tu mets dans tes chansons...

Eno. - Ce n'est pas très important. Je crois que la musique est un art gratuit et qu'il est impossible de communiquer par la musique. Ce que je mets dans ma musique n'est pas ce que toi tu vas y chercher, ou quelqu'un d'autre. Chacun a un niveau de lecture différent.

Que penses-tu de la tentative de Magma ?

Eno. - Au départ c'est une très bonne idée. Mais elle est gâchée parce qu'ils veulent absolument fabriquer un langage. S'ils disaient simplement : nous produisons ces sons parce qu'ils nous plaisent, ce serait tout aussi efficace et moins prétentieux... Mais tu m'as aussi parlé de Bério ; je trouve que « Visage » est la meilleure chose qu'il a fait. C'est vraiment très bien.

Tu as vu le Louvre ?

Eno. - Oui, j'ai été voir quelques tableaux, deux ou trois, de Tiepolo et de Veneziano. J'ai une méthode particulière pour visiter les galeries ou les musées. Je rentre et je fonce jusqu'à ce que mon œil soit attiré par quelque chose. Ça peut être une croûte, mais même dans ce cas il y a quelque chose à apprendre. J'aimerais bien prendre un groupe de touristes et les guider dans un musée en leur racontant n'importe quoi sur les tableaux...

Crois-tu qu'il existe des correspondances entre les arts ?

Eno. - Oui, mais c'est difficile à exprimer...

As-tu pensé à faire du cinéma ?

Eno. - Oui, on m'a proposé quelques scénarios. Mais j'aimerais faire quelque chose comme Paul Newman. Les gens ne doivent pas croire ça possible. J'aimerais travailler dans des films d'action avec Sam Peckinpah.

La musique dans l'avenir ?

Eno. - Je produis deux disques pour un nouveau label. On va faire une musique qui intégrera les expériences modernes et la musique Victorienne, injustement oubliée. Tu verras...

Paul Inconnu, son cicérone, lui fait signe, il est tard. Et Narcisse flamboyant se retire les doigts dans la tête, emportant un coin de peinture vénitienne du XVIIIe siècle, un peu de Cézanne, un peu de Bacon, la musique à venir.

Etienne Blondet.

Previous article

Next article

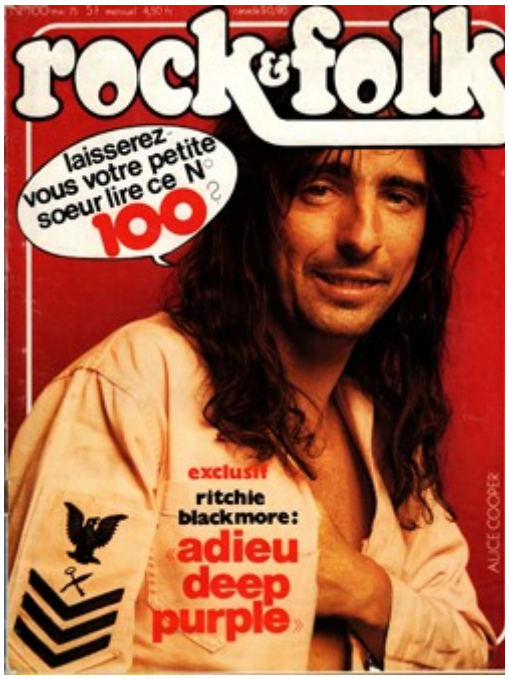
Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Robert et Eno - Rock & Folk - N° 100 - mai 1975



robert et eno

Robert Wyatt n'était pas peu fier: son disque « Rock Bottom » venait d'être lauréat de l'Académie Charles Cros le matin même. Au-delà d'un album somptueux, la « reconnaissance officielle», enfin, d'un travail qui porte sur près de cinq années. De Soft à Hatfield and the North, chemin faisant par Matching Mole et une dizaine d'albums...

Eno l'a accompagné pour le voyage, Eno qui parle de ses projets (mais en a-t-il?) futurs agace, Eno qui promène sur l'assistance un regard narquois, un rien moqueur...

Pour Wyatt, la surprise fut totale. Il parle, intarissable, du matériel sur lequel déjà il se prépare à travailler, cherche a comprendre, aussi «la fascination de tous ces Francais pour Virgin ». On lui explique donc que le show business français est bien loin d'œuvrer au nom d'une quasi philanthropie musicale, et qu'il serait bien inspiré de loucher un peu vers le Manoir...

« Je crois en Virgin. Je n'ai aucune idée de la manière dont se profile le futur, mais je sais que le rock expérimental anglais n'est qu'à ses premiers balbutiements. Un musicien comme Henry Cow, par exemple, porte dans sa tête non pas une, mais des musiques, qui une fois réalisées engendreront à leur tour de nouveaux courants, Et il n'est pas seul. »

Robert Wyatt sera le 8 mai au Théâtre des Champs-Elysées pour un seul concert.

Benoît Feller



robert et eno

Robert Wyatt n'était pas peu fier: son disque « Rock Bottom » venait d'être lauréat de l'Académie Charles Cros le matin même. Au-delà d'un album somptueux, la « reconnaissance officielle », enfin, d'un travail qui porte sur près de cinq années. De Soft à Hatfield and the North, chemin faisant par Matching Mole et une dizaine d'albums... Eno l'a accompagné pour le voyage, Eno qui parle de ses projets (mais en a-t-il ?) futurs agace, Eno qui promène sur l'assistance un regard narquois, un rien moqueur...

Pour Wyatt, la surprise fut totale. Il parle, intarissable, du matériel sur lequel déjà il se prépare à travailler, cherche à comprendre, aussi « la fascination de tous ces Français pour Virgin ». On lui explique donc que le show business français est bien loin d'œuvrer au nom d'une quasi philantropie musicale, et qu'il serait bien inspiré de loucher un peu vers le Manoir...

« Je crois en Virgin. Je n'ai aucune idée de la manière dont se profile le futur, mais je sais que le rock expérimental anglais n'est qu'à ses premiers balbutiements. Un musicien comme Henry Cow, par exemple, porte dans sa tête non pas une, mais des musiques, qui une fois réalisées engendreront à leur tour de nouveaux courants. Et il n'est pas seul. » Robert Wyatt sera le 8 mai au Théâtre des Champs-Élysées pour un seul concert. – BENOIT FELLER.

> Zoom

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Méchamment rock - Charlie Hebdo N° 235 - 15 mai 1975

MÉCHAMMENT ROCK



Pour être un beau bordel, ça a été un beau bordel. Il n'y a pas de sens unique, je suis rentré par la sortie, j'ai pu arriver au milieu d'un spectacle et partir avant la fin d'un autre, sans que personne ne m'engueule, les groupes que je suis venu écouter n'ont pas joué, et réciproquement. Je suis parti content. La désorganisation est la mère de la liberté. C'était la critique musicale de la fête de la libre expression, organisée par Politique Hebdo.

Pour Robert Wyatt, c'était un autre style. C'était très bien aussi. C'est fou comme l'humain et l'élastique se ressemblent. Le théâtre des Champs-Elysées est une chouette salle. C'est une vieille salle, un peu attendrissante. Ça m'embête un peu de voir que le public de Robert Wyatt est tellement épris de liberté qu'il ne peut s'empêcher de fumer dans un endroit pas conçu pour ça. J'ai remarqué que, pour pisser, on attend quand même l'entracte, ce qui prouve qu'on n'est pas si libres que ça. Est-ce tellement meilleur de se retenir de pisser que de se retenir de fumer, en voilà une bonne question pour le bac philo.

En tout cas, c'était plein, plus de doute que Robert Wyatt est une vedette chez nous, plus que dans n'importe quelle autre partie du monde. Le concert, c'était Henry Cow, ce qui reste de Slapp Happy, c'est-à-dire Dagmar, la petite chanteuse, berlinoise je crois, et Robert dans sa chaise roulante. Il y a eu des moments poignants, des moments excitants, et des moments chiants. Les moments chiants, c'est la faute de Henry Cow, qui pratique la distanciation comme d'autres le billard électrique : avec une application amusée. Je n'ai pas tellement besoin qu'Henry Cow distancie, parce que Hanns Eisler l'a déjà fait pour moi. Je n'ai pas tellement besoin qu'Henry Cow encule les mouches en 19/4, parce que les Viennois l'ont déjà fait pour moi. Il y a des musiques qui sont plus amusantes à jouer qu'à entendre. L'astuce consisterait à faire passer là-dessus un grand souffle dionysiaque, ce qui est plus facile à dire qu'à faire. Ceci dit, Fred Frith est un musicien passionnant et Linsay Cooper un jeune hautboïste de choc. Les moments poignants, c'est quand Robert chante comme il jouait de la batterie, avec cet équilibre entre la force et la fragilité, le sérieux et la rigolade qui fait de son art un objet réel, et non une vue de l'esprit mal exprimée par des moyens insuffisants. Excitant quand Robert avec les moyens simples du rock, tire le tempo avec lui dans une course tendue dans Little Red Riding Hood Hits The Road, une course qui va très loin, vers des régions que peu de personnes peuvent nous faire atteindre tellement elles sont évidentes. Excitant et rigolo aussi pour ce rappel de We Dit It Again, le vieux tour de force en cinq notes de Soft Machine qui reste la plus belle auberge espagnole de la musique. Robert Wyatt ne sera plus jamais une usine à nous fabriquer du plaisir au mètre, mais quand les conditions pourront être réunies à nouveau, j'espère qu'il y aura encore plus de monde pour partager ce qui est, à tous points de vue, exceptionnel.



Qu'est-ce qui fait courir le Tout-Paris à l'Espace Cardin ? Les batteurs japonais Ondeko-Za. Pourquoi courent-ils ? Parce qu'il n'y a rien de tel que la discipline, les vieux relents militaires et la vertu pour faire courir le Tout-Paris. La musique produite par ces jeunes athlètes zénisants en martelant avec des mailloches de la taille d'un bâton de flic leurs énormes tambours, produit un son impressionnant et aussi intéressant que celle des timbaliers de la Garde Républicaine. Le Tout-Paris devrait venir aux concerts en short et en chaussures à crampons. Comme des cheveux sur la soupe venait une scène du Kabouki dansée à ravir, une scène d'abstraction lyrique très remarquable. Ah ! monsieur, ces gens-là ne sont pas comme nous.

Il y a un article marrant et sympathique sur Eddy Mitchell dans Libé. J'aurais sûrement dû aller à l'Olympia. Eddy raconte qu'il va enregistrer avec...

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

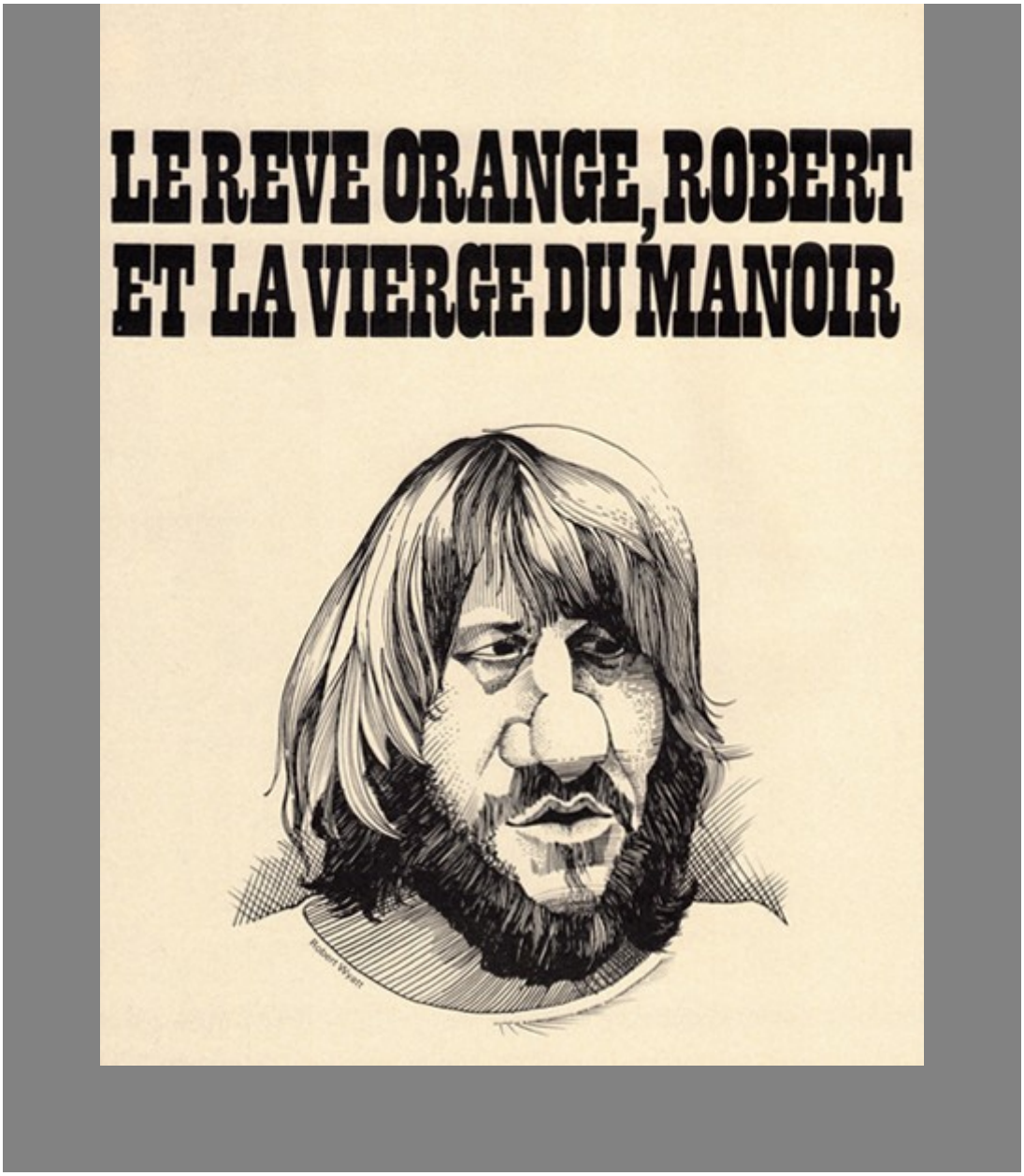
HOME

Le rêve orange, Robert et la vierge du manoir - Rock & Folk - N° 98 - mars 1975

Le rêve orange, Robert et la vierge du manoir



Virgin, une belle histoire qu'on aimerait voir traduite en français.



Marco est sûr d'une chose, au moins: c'est qu'il n'ira jamais bosser dans une usine ou un bureau, fringué comme un pingouin, l'œil rivé sur la pendule en attendant l'heure de la sortie. Pour éviter cela, Marco sait qu'il ne dispose pas de trente-six solutions; il doit prendre son truc en main, vivre avec la culture qu'il a adoptée, et la faire proliférer. II aime la musique qu'il vend. Le problème, c'est qu'autour de lui, les Français n'ont pas trop l'air de vouloir prendre leur pop culture au sérieux. Ils n'y croient pas assez. Ou alors elle ne représente pas une alternative suffisamment forte pour les dévier de la tentation sécurisante du boulot pépère, de la bonne bouffe et du pavillon de banlieue. Pendant ce temps-là, des centaines de musiciens crèvent doucement, avant de tout larguer eux aussi.

On peut quand même penser que tout n'est pas impossible, irréalisable. Et, pour s'en convaincre, on va voir un peu comment se débrouillent les voisins. Culturellement, le concept pop est plus fort dans les pays anglo-saxons, plus ancré dans les mœurs. Et puis les jeunes Anglais, comme les jeunes Noirs des ghettos, sont très clairement conscients qu'il vaut mieux tenter sa chance comme musicien ou boxeur que de rester prisonnier ad æternam d'un long ruban de maisons toutes semblables, croupissant dans un salariat minable. Cette conscience, il faut la défendre, la protéger, lui donner les moyens d'exister. Et finalement, le show biz, comme alternative à l'usine, ça ne fait pas très sérieux. Bonnet blanc - blanc bonnet. Il a donc fallu, là aussi, reconsidérer le problème dans son ensemble.

Une fois le joint trouvé, tout peut aller très vite. A la fin des années 60, un garçon de 16 ans lance un magazine, « Student », où se retrouvent pêle-mêle les thèmes de la nouvelle culture. On y parle un peu de politique, on publie les textes les plus importants de Ronald

Laing, le grand pionnier de l'anti-psychiatrie, on évoque les mouvements communautaires, et on prend son pied avec le rock. Un genre d'Actuel, en mieux. Petit à petit, le rock and roll prend la meilleure part. Au point que, au moment où le journal perd trop d'argent, c'est lui qui va le sauver. Richard Branson, son fondateur, a en effet l'idée de le renflouer et s'en servant pour vendre des disques par correspondance, à des prix défiant toute concurrence - quelque chose comme 12 francs l'album. Ce qui est parfaitement réalisable, en supprimant quelques intermédiaires.

Virgin est né, et à partir de là commence une ascension fulgurante. En 71 s'ouvre la première boutique. Il y en a une vingtaine aujourd'hui, qui vendent les disques à des prix abordables par le commun des freaks. En même temps, on fait l'acquisition d'un manoir du 13e siècle, dans la campagne d'Oxford. Tout Londres viendra bientôt y enregistrer, de McCartney à John Cale en passant par Traffic. Cet ensemble sera bientôt doublé d'une unité mobile qui viendra en France pour un album du Gong. Enfin, en mai 73, le label proprement dit est lancé, avec Mike Oldfield, Gong, Faust, puis Kevin Coyne, Henry Cow, Beefheart... Des projets futurs prévoient le développement d'un service d'exportation, l'ouverture d'un magasin de vêtements à bon marché, le lancement d'une maison d'édition, et la création d'un service d'adresses et de renseignements, analogue à Release et au B.I.T., principalement axé sur les problèmes de l'avortement et de la contraception...

Dès lors, il ne s'agit plus seulement de hip business, d'une manière cool de faire des affaires sur une longueur d'ondes un peu différente à l'intérieur du monde capitaliste. Il y va aussi de la survie de la « communauté », de la prise en charge de ses acteurs, de la mise en lumière de leur musique, malgré tous les risques financiers que cela comporte. Il semble en effet que l'intérêt de Virgin se soit surtout porté jusqu'à maintenant sur les « losers », ceux dont personne ne voulait entendre parler dans les sphères officielles.

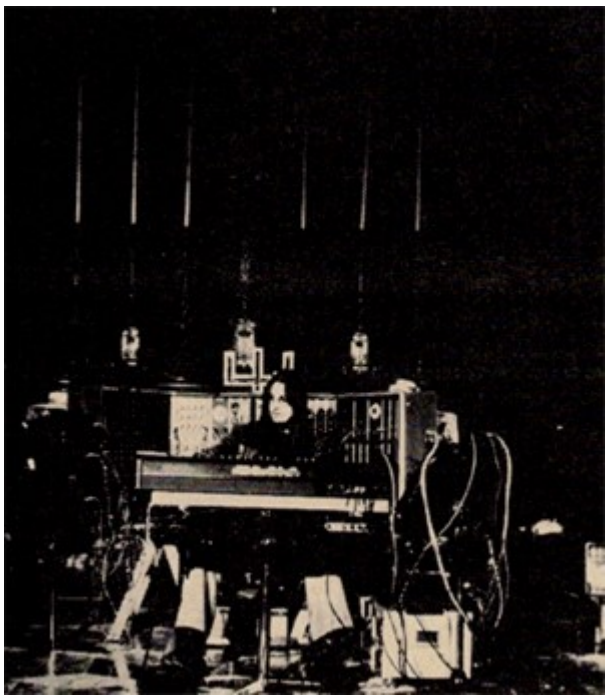
MANOIR

Et c'est ainsi qu'on découvre Kevin Coyne, musicien déchiré, éprouvant le besoin vital de présenter son univers au public, « to expose himself», comme disaient si bien Dylan et plus tard Morrison. Ou Henry Cow et son génial architecte, le guitariste Fred Frith, dont tout le monde aujourd'hui se dispute la collaboration. Ou Beefheart, à qui trop de dictateurs intellectuels refusent le droit d'évoluer à sa guise, comme jadis à Dylan, Zappa et autres géants du rock. Ou encore ces jeunes Français qui doivent aller chercher en Angleterre des gens capables de comprendre leur musique et de l'aimer assez pour oser la produire : Cyrille Verdeaux, dont on entendra bientôt la merveilleuse « Clear Light Symphony » ; Didier Malherbe, qu'on retrouve un peu aux côtés de tous les musiciens de la maison, entre deux tournées du Gong ; et bientôt d'autres encore, si d'ici là quelque chose ne s'est pas réveillé dans la tête de nos fabricants de galettes de vinyl.

Dans un coin de la campagne d'Oxford, un immense manoir étend ses ailes. On croit qu'on va pénétrer dans un monde aristocratique de meubles hautains et de tapis de luxe. Et on se retrouve dans une communauté chaleureuse, intimement bordélique, où passent doucement les ombres souriantes de techniciens résidents et de musiciens en transit. En ce moment, c'est Tangerine Dream qui y enregistre son prochain album, un double vraisemblablement, qui servira de bande sonore à « Œdipe Tyran » de Sophocle, présenté au festival de théâtre de Chichester.

L'atmosphère est détendue. Excellent dîner, partie de billard, vin rosé, on est loin de tout, l'esprit tranquille, disponible pour la musique. Le studio est encombré jusqu'au plafond par les impressionnants synthés du groupe. Christoph Franke bricole dans un coin un morceau de l'écheveau inextricable de câbles et de fils colorés. Edgar Froese s'est retiré avec sa femme et son jeune fils. Peter Baumann taquine ses claviers. On n'a pas l'air pressé par le temps.

Froese : « Ce n'est pas comme à l'époque de Rolf - Ulrich Kaiser (leur premier producteur allemand). Il



Christoph Frank (Tangerine)

fallait toujours travailler avec une horloge dans le dos. Quand on est limité par le temps, on ne peut rien faire de bon. Bien sûr, il nous laissait toute liberté de créer ; il y a des choses de cette période qu'on aime beaucoup. Mais ici, on se sent vraiment plus libre. »

Curieux comme les musiciens ressemblent à leur musique. Quand on les écoute, en disque ou en concert, on ne s'attend pas à trouver de pétulants gaillards, flashy, freaky et tout. Des gens de bonne compagnie, certes, mais sérieux, comme leur travail, ou les références qu'ils citent - Debussy, Wagner, Stockhausen, Ligeti... Au début, pourtant, l'influence est surtout d'origine floydienne (cum- Barrett).

Froese : « On jouait une sorte de « free-form rock and roll ». La scène de Berlin, entre 66 et 69, était en pleine ébullition. Il y avait des expériences dans tous les coins, à tous les niveaux : politique, avec Rudi Dutschke; communautaire et anarchiste, avec Fritz Teufel (le diable) et Rainer Langhans ; musical, avec des quantités de groupes qui jouaient dans les clubs, sans interruption de 10 heures du soir à 6 heures du matin. On se marrait bien. Les gens pouvaient faire ce qu'ils voulaient, «free form». Toute cette atmosphère n'existe plus aujourd'hui: les gens ont commencé à s'ennuyer, à ne plus croire à rien. C'était vraiment dur. Parallèlement à ça, les groupes de rock devenaient de plus en plus bruyants, achetaient un matériel de plus en plus énorme, qui n'améliorait pas la qualité de la musique. On s'est alors trouvé devant un choix : ou faire comme eux, et augmenter le nombre de nos amplis, ou tout changer, recommencer à partir d'un nouveau point. On a préféré cela. La première année, ça n'a pas du tout marché. On se faisait jeter au bout de vingt minutes. Les gens ne comprenaient pas qu'on puisse jouer sans batterie. On ne faisait rien de « normal » à leurs yeux : ils ne pouvaient se référer à rien de connu, à aucune expérience du. même genre. On s'est alors demandé si quelque chose n'allait pas, chez nous ou dans le public. Mais il était trop tard pour revenir en arrière. »

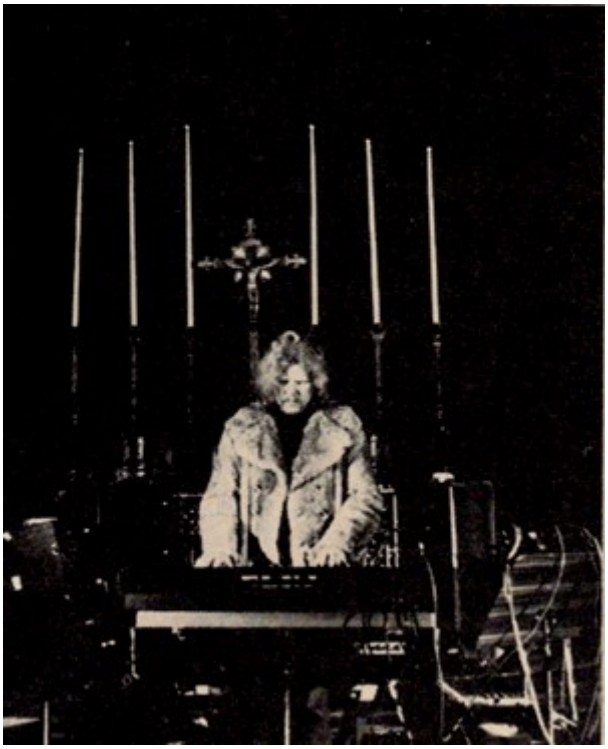
Alors Tangerine Dream a foncé tête baissée dans l'expérimentation, l'électronique, les méandres d'une technologie nouvelle, à base de synthétiseurs, de chambres d'écho, de bandes magnétiques, puisant des idées chez leur compatriote Stockhausen, comme d'ailleurs bien d'autres groupes allemands, Can en tête. L'idée principale étant de laisser faire l'imagination, de récupérer tous les bruits pour les intégrer à la masse sonore, de se laisser porter par les ondes en en épousant intimement les contours. Baumann et Froese : «Toute la partie technique de la musique était nécessaire pour trouver de nouvelles voies. Mais il ne faut pas conclure que nous ne sommes que de froids machinistes. Les gens pensent souvent que les machines pourraient faire tout le boulot toutes seules. En fait, aucune ne peut marcher si elle n'a été au

préalable programmée par un être humain.

La partie de doigts sur un synthétiseur en fait vraiment un instrument. Grâce à lui, on peut explorer des possibles plus facilement qu'avec une guitare. Cela n'enlève rien au flux émotionnel... »

Déjà, dans le studio, les synthés ronronnent doucement, clignotant de leurs mille lumières, tandis que, sans se presser, les pieds dans des chaussons, les trois compères s'installent derrière leurs claviers.

« On se sent très proches, on se connaît bien. On sait que lorsque l'un d'entre nous commence quelque chose, l'autre pourra se brancher dessus sans défaillance. Pour nous, c'est la seule manière de garder vraiment le contact avec l'audience. »



Edgar Froese (Tangerine)



Peter Baumann (Tangerine)

PORTOBELLO ET ROBERT

Retour à Londres. Après la magnificence mi-baroque mi-bohème du Manor, la petite pièce où répètent Henry Cow et Slapp Happy semble bien misérable. Pourtant, les génies et les elfes qui hantent cette modeste maison du fin fond de Portobello n'en sont pas moins hospitaliers. Beaucoup de gens y passent et profitent de l'indulgence de l'hôtesse du lieu pour déployer leur matériel et travailler des journées entières. Slapp Happy, c'est un joyeux trio composé, entre autres, d'un géant - débonnaire bien entendu - et d'une fille toute menue. Peter Blegvad et Dagmar chantent, accompagnés par Anthony Moore - coauteur de la plupart des textes : humour corrosif, «non-sensé», toute une tradition retrouvée, enjambant allègrement les débris d'un médiocre 20e siècle pour joindre les lumières d'un 18e décadent aux pâles lueurs d'un avorton de 21e.

Depuis peu de temps, la troupe d'Henry Cow s'est jointe à eux, apportant l'appui d'une

compétence musicale exceptionnelle, dans un effort conceptuel qui rejoint les grands compositeurs de l'aube de ce siècle, Debussy, Ravel, et surtout Eric Satie. Nul doute que pendant un moment on va juger cette musique comme «difficile» - alors qu'elle est d'une limpide clarté - et lui préférer le tonnerre brouillon des méga-amplis. Après... après on redécouvrira Slapp Happy + Henry Cow, et on leur reconnaîtra cette place providentielle qu'ils occupent dans la musique anglaise contemporaine. Comme aujourd'hui avec un certain Robert Wyatt...

Il habite un pavillon dans la banlieue Sud Ouest, charmant comme le sont les pavillons anglais. Il est allongé, souriant, tout accueil et toute amitié offerts sans détours. Surpris quand on lui dit que son album a été très bien reçu en France.

« C'est un problème, parce que les gens vont tellement attendre du prochain, sur lequel je travaille actuellement ! La plupart des gens de « Rock Bottom » y participeront, avec en plus Hugh Hopper. Fred Frith sera présent aussi, avec deux de ses compositions. A part ça, peu de projets, ou très isolés. Un concert en mai, avec Slapp Happy et Henry Cow. Retourner en France ? J'aimerais bien. Il y a juste un problème pratique, qui est énorme: voyager avec la chaise roulante. Dans la plupart des hôtels, c'est impossible. Il faut demander à des tas de gens de donner un coup de main sans arrêt, et c'est très ennuyeux. A Londres, ça peut aller, parce que je rentre chez moi après le concert.

Travailler avec un groupe régulier ? Je veux me libérer de l'idée de groupe. Quelque chose doit évoluer, et il n'y a pas assez de liberté au sein d'un groupe pour cela. Quelles que soient les idées que tu apportes, il faut les adapter à une section rythmique, à des solistes. Alors, ça limite la musique. Je me sens plus libre aujourd'hui. Par exemple, quand je ne veux pas de section rythmique, je peux très bien m'en passer. « The End Of An Ear » a été le premier essai de travail seul dans un studio. Cela m'a donné assez d'idées à réaliser pour plus tard. En un sens, ça a été le premier pas vers « Rock Bottom ». bien que je n'en aie pas été conscient à l'époque.

Depuis, beaucoup de choses ont changé. La plupart des musiciens que j'aime aujourd'hui et avec lesquels je travaille sont très différents les uns des autres. C'est pourquoi ils sont excellents : ils sont frais. Ces instrumentistes écrivent des choses difficiles à chanter, parce qu'ils ne pensent pas au problème du chant. C'est un bon exercice pour moi : ça tient éveillé. Je peux seulement jouer ce que je comprends, c'est-à-dire à l'intérieur de mes propres limites.

Et puis, quand tu vieillis tu deviens plus certain de ce que tu fais. Tu n'as plus envie de le laisser transformer par quelqu'un d'autre. Tu commences à vraiment savoir à quoi tu veux que ta musique ressemble. Il y a un truc bizarre avec elle : tu peux être un fasciste sans tuer personne. A ce propos, j'aime bien ce que dit Andy Warhol : « Les gens diaboliques sont OK, aussi longtemps qu'ils ne font rien. » J'entends par fascisme dans la musique le fait d'utiliser les gens pour accomplir une idée bien spécifique, de sorte qu'elle devient plus importante que ceux qui la servent.

Même si je dois indiquer quelque chose à Fred Frith, qui ne lui permettra d'exprimer ni son individualité ni la mienne, cela n'a pas d'importance. Ce qui compte, c'est la musique. La musique est égoïste... Je suis très heureux si je peux être utile à quelqu'un d'autre. Ce n'est pas par gentillesse. C'est par besoin biologique d'être un membre utile de la communauté. Mon problème est d'arriver à en faire un maximum sans blesser les autres et d'en tirer le meilleur profit.

- En France, on te considère un peu comme une légende...

- ... Si tu dis cela, c'est comme si tu parlais de quelqu'un d'autre. La plupart du temps, je suis plutôt paumé, je ne sais pas vraiment ce que je fais : je sens cela de l'intérieur. Quand j'accomplis quelque chose, je n'ai pas la moindre idée si c'est bon ou dégueulasse. Si quelqu'un en est heureux, c'est bien. Au moins, cela veut dire que je n'ai fait de mal à personne.

- C'est une idée qui semble te préoccuper...

- Tant de mal est fait ; je trouve cela effarant. On est des animaux conscients. Mais on n'a pas le contrôle du bien ou du dommage qu'on fait. Je ne me sens aucune allégeance envers une philosophie. J'apprends d'après ma sensibilité, ce que je touche, ce que j'écoute. - La pataphysique ? - C'était comme beaucoup d'autres choses, une simple question de vanité. On était flattés d'être reconnu par les gens. On répondait à cela de la manière qu'ils attendaient. A vrai dire, je ne connais pas grand chose à la pataphysique. Alfred Jarry... Je ne lis pas beaucoup, mais je peux lire Jarry n'importe quand. Beckett

aussi.

Il y a une certaine arrogance dans notre génération qui nous fait croire qu'avant la révolution du rock, les gens n'étaient que stupides et bourgeois, ce qui est faux. Il y a toujours eu des gens courageux et brillants, tout comme Mick Jagger, Keith Richard ou les Soft Machine... (sourire). De merveilleux auteurs de chansons bien avant Bob Dylan. J'aimerais bien enlever un peu de cette arrogance à notre génération.

- Mais le rock a eu le secours des média...

- Ouais... mais il y a bien plus de choses que ça au monde.

- Justement, en écoutant ta musique, on pense à celle du Moyen Orient ou de l'Afrique du Nord.

- Cela me réjouit beaucoup. Le continent le plus romantique pour moi est l'Afrique. Je sens que la musique d'Afrique du Nord, la musique berbère surtout, recèle de fantastiques possibilités qu'on peut utiliser. Cela m'a beaucoup influencé. Les voix surtout. Comment s'en servir, hors des chansons conventionnelles. Pas en imitant des instruments ; la voix elle-même est un instrument extraordinaire, très riche, et j'ai beaucoup d'idées sur les façons de l'utiliser.

Je voyage avec ma collection de disques... (sourire). J'aimerais connaître davantage ce qui reste des cultures de l'Amérique du Sud. Il est très triste qu'elles soient aujourd'hui détruites par l'homme blanc, comme celles du Nord au siècle dernier. (Il me tend un livre sur les Indiens Xingu.) Ils m'influencent beaucoup; ma façon d'écrire aussi. Pas que je sois allé là-bas. C'est simplement l'idée que j'en reçois. Par ailleurs, les gens sont très surpris si je leur dis que j'aime Ray Charles, parce que ça ne paraît pas dans ce que je fais. Je l'aime, parce qu'il allume mon imagination. Quand j'entends ce qu'il fait avec sa voix, je me dis que je peux bien voir ce que je vais faire avec la mienne. En trouvant son chemin, il m'inspire et me fait trouver le mien, sans que j'aie à le copier...»

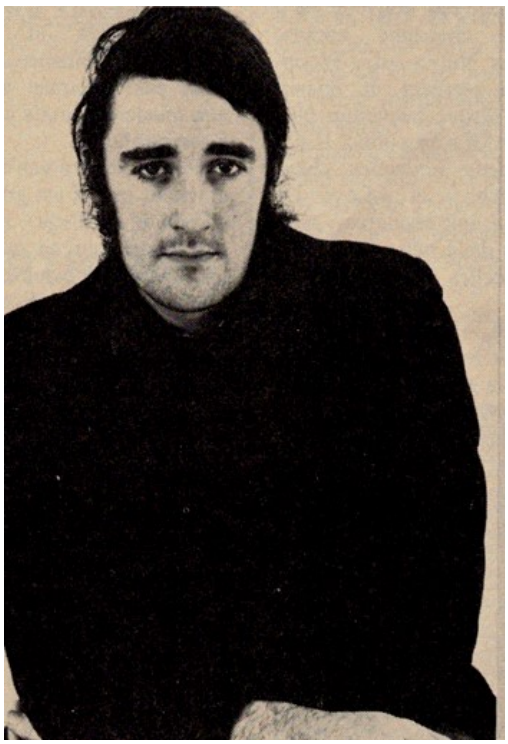
On voudrait ainsi parler pendant des heures, ne pas voir le temps passer, écouter les propos tout empreints de modestie et de connaissance de soi d'un homme d'expérience. Et l'on se retire sur la pointe des pieds, un peu honteux d'abandonner cette quiétude pour courir à des choses tellement plus futiles...

STEVE . . .

... ou retrouver, dans une autre campagne, un autre climat de douceur, de calme propice à un délicat travail de composition et d'enregistrement. A Little Bedwynn, tout près de la «frontière» galloise, Steve Hillage et quelques amis polissent l'album solo du flamboyant guitariste du Gong. Ici, ce n'est pas le Manor. La demeure est banale, en apparence : une des quatre ou cinq du village, en bordure d'une petite route. Au fond du pré est ancré le studio mobile de Virgin, à l'intérieur duquel s'affaire l'ingénieur maison, Simon Heyworth (à qui on doit la révélation de tous les trésors de cette nouvelle musique). Un câble le relie à la salle à manger où sont installés les musiciens. Aujourd'hui, c'est Didier Malherbe, qui répète un solo délicat, dont la partition, écrite le matin même, est épinglée sur un pilier en face de lui. Steve Hillage est assis à côté, cherchant à capter la sonorité exacte qui lui conviendra.

Son album peut être attendu comme un des grands événements musicaux de l'année à venir. On y retrouvera certains des thèmes les plus percutants de la dernière tournée du Gong, plus quelques compositions personnelles qui en avaient assez d'attendre dans un tiroir. On dirait que le cadre de Little Bedwynn convient à merveille à la réalisation de ce disque. Non pas que Steve soit un campagnard forcené. Il est même un des rares musiciens anglais de sa génération à ne pas vouloir jouer les ermites dans la chlorophyle, préférant plutôt rester dans la ville, au milieu des hommes.

Justement, à Londres, il habite en famille, avec les gens d'Henry Cow, de Slapp Happy... Famille: c'est bien le mot pour désigner toute cette bande de musiciens, surgis d'un underground peu probable, délaissés par le show biz, et qui, sans le soutien de Virgin,



Fred Frith (Henry Cow)

travailleraient dans des conditions beaucoup moins « cool ». Mais la bonne fée est passée, elle a vu ces enfants incroyablement dynamiques, créatifs et rêveurs à la fois. Et elle a pensé que, vraiment, il fallait faire quelque chose pour les sortir de l'ombre, rafraîchir le rock anglais, et offrir au public d'aujourd'hui une musique nouvelle, qui soit un peu le reflet de son état de conscience. A l'un, elle a donné la fortune (Mike Oldfield), à d'autres la simple joie de se faire - enfin - entendre. C'est une bien belle histoire quand même, qu'on aimerait voir traduite en français.

ALAIN DISTER

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

A Londres des jeunes freaks en fleurs - Actuel - N° 51 - février 1975

A LONDRES DES JEUNES FREAKS EN FLEURS



> Zoom

Tandis que Virgin donne l'exemple, Mike Ratledge cultive l'émotion, Robert Wyatt passe ses journées à réfléchir et Bill Bruford garde son calme.

"Pour avoir du succès en Angleterre, il faut être soit complètement imbécile, soit donner l'impression que vous venez de vous lever de votre siège pour monter sur scène et vous proclamer un amateur. La seule chose qu'il ne faut surtout pas faire, c'est bien jouer. Ecrivez des paroles qui ont une "signification profonde, ou, mieux, aucun sens; volez quelques riffs à Terry Riley ; pour les solos, pastichez le jazz d'avant-garde d'il y a vingt-cinq ans, celui que tous les musiciens de jazz ont complètement oublié. Assurez-vous de jouer faux, évitez à tout prix les rythmes intéressants, et vous avez un de ces groupes "modernes" - ou un disque Virgin."

Boum. J'espérais trouver un défenseur de cette scène anglaise turbulente et excentrique, celle des Eno, des Robert Wyatt, des Kevin Ayers, la postérité de Soft Machine et les groupes des disques Virgin. Je me suis trompé de porte. John Marshall observe mon désarroi d'un oeil amusé, les autres membres de **Soft Machine** opinent du bonnet... "Je sais, il y a des dizaines de groupes anglais aujourd'hui qui copient l'ancien Soft Machine. Tous sauf nous. C'est un luxe que nous sommes seuls à pouvoir nous permettre."

" A quoi ressemble le nouveau Soft Machine, qui vient de commencer par un concert à la fac d'Assas une petite tournée française ? Rien de très différent de ce à quoi il nous a habitués depuis deux ou trois ans. Une introduction à deux pianos électriques, façon Terry Riley, des rythmes rock lourdement efficaces, quelques fracas électroniques, beaucoup de solos et d'improvisation. Le groupe a engagé un guitariste, visage de rongeur du musicien anglais typique, il a fait ses classes dans des groupes de rock anglais, loin du jazz et des musiques de recherche. Mike Ratledge passe son temps chez lui à démonter et remonter son synthétiseur. Il est le seul dans 1e groupe à s'intéresser vaguement à la musique contemporaine, et encore, il n'en écoute jamais. Les autres ? "La musique noire, Stevie Wonder. Le rock de la bonne époque, Hendrix, Cream, les Who." Avant de jouer, on se soûle à la bière, la sono est puissante, tout le monde se balance en rythme et Ratledge, le visage imperturbable, s'extériorise en de drôles de sursauts des coudes et des épaules. "On ne joue pas de la musique tarabiscotée. On fait ce qui vient naturellement: tout dans l'émotion. Contrairement à notre réputation, nous ne sommes pas des intellectuels. Nous sommes seulement intelligents." Le guitariste ricane: "Pas du tout, moi, je ne suis même pas intelligent!"

Le Soft Machine a bien changé, mais la scène anglaise qu'il a contribué à créer n'est pas morte pour autant. Souvenez-vous, il y a huit ans, l'acide bouillonnait dans les cervelles, une génération de musiciens, Pink Floyd et Soft Machine en tête, accommodaient le rock à des sauces bien étranges. Quatre ans plus tard, Soft Machine agissait comme catalyseur de ce vaste brassage entre musiciens de rock, de jazz et de musique contemporaine, dans des projets grandioses comme le Centipède, cet orchestre de cent musiciens venus de tous les horizons.

En 1975, les tentatives originales fusent de plus belle. Au centre du mouvement on trouve les disques Virgin, d'anciens freaks devenus des capitalistes rudement intelligents qui ont réussi à vendre cette musique réputée invendable (et dont **Actuel** raconte l'histoire dans son n° 37. en vente au journal, 4 F, merci). Grâce à eux les groupes grouillent, les disques pleuvent, les vieilles têtes reparaissent et les nouvelles se lancent: des noms familiers, Gong, Robert Wyatt, d'autres inconnus ou presque il y a un an, Mike Oldfield, David Bedford, Hatfield and the North, Egg, Coxhill/Miller, Kevin Coyne, White Noise, ou Henry Cow, dont le guitariste Fred Frith vient de sortir un étonnant album de guitare solo digne de Stockhausen. Virgin donne l'exemple, les grandes marques commencent à suivre. Island a engagé pour choisir ses groupes Richard Williams, ancien critique au **Melody Maker** où il défendait depuis longtemps les musiques d'avant-garde. Island produisait déjà King Crimson et Roxy Music, elle a signé Eno, Kevin Ayers, Nico, John Cale.


A LONDRES
DES JEUNES FREAKS
EN FLEURS

> Zoom

Robert Wyatt habite, comme la plupart des musiciens anglais, un pavillon dans la banlieue de Londres, grandes pièces peintes de couleurs vives et larges baies vitrées. Après le joyeux capharnaüm de la cuisine, on passe le dépouillement de la salle de musique - un piano à queue, un petit orgue électrique, un magnétophone, et les textes de quelques chansons soigneusement tapés à la machine. Il y a une cheminée dans le living room, tapissée de cartes de voeux, des piles de disques sur le sol et un mauvais électrophone. "En ce moment, j'écoute surtout du jazz, Thelonius Monk, Charlie Parker, Charlie Mingus".

Que fais-tu de tes journées ? "Je réfléchis. J'ai beaucoup d'idées, mais je les rejette toutes le matin suivant. Résultat : je suis en retard sur mon planning. Virgin aimerait que je sorte deux albums par an. Remarque, je pourrais facilement en faire dix, mais ils se répéteraient. J'aime que chaque album ait une bonne raison d'exister, et ne ressemble pas à la seconde partie du précédent. Alors je travaille dur, mais je progresse lentement."

Ce souci de ne pas se répéter, Wyatt l'applique jusque dans ses interviews. "Quand j'ai lu deux fois une de mes idées dans un journal, j'essaie de trouver autre chose." On tient là la clé du personnage : un esprit agile, en éveil, sans cesse occupé à faire reculer ses propres limites. Wyatt n'a pas attendu l'accident qui lui a paralysé les jambes pour tripoter les claviers et prospecter les mille usages insolites ou saugrenus de la voix humaine. Encore batteur dû Soft Machine, il appliquait quelques-unes de ses idées dans un étonnant album solo, "The End of an Ear". La brève existence de Matching Mole continue la démarche, un peu noyée dans les exercices de style de ce jazz-rock électrique qu'on vient de découvrir. Enfin, l'album "Rock bottom" se révèle si enthousiasmant qu'on se surprend parfois à considérer son accident comme une bonne aubaine.

"J'aurais aimé travailler avec Matching Mole de la façon dont je travaille à présent : une relation occasionnelle, détendue, qui ne Vous impose pas d'avoir à vous adapter constamment aux autres. Un groupe ressemble souvent à une prison. Je ne me vois plus en train de jouer en concert avec un groupe. Je travaille plutôt comme un peintre, petite

touche par petite touche. Est-ce que tu imagines David Hockney au Palais des Sports ? Il arrive avec sa toile sous les applaudissements de la foule et il peint pendant deux heures tandis que les gens crient "oh le beau bleu, ah! quel joli rouge ?" Non, vraiment, on se concentre mieux dans son atelier. D'ailleurs, je ne vais jamais aux concerts de rock. Je n'appartiens plus à ce monde."



> Zoom

Quand on lui parle de la scène anglaise, Wyatt évoque l'expérience historique du Centipède de Keith Tipett. "Le Centipède a été l'équivalent anglais du Jazz Composers Orchestra de Mike Mantler et Carla Bley : plus un événement social qu'une démarche musicale. Pour des raisons pratiques, les musiciens trouvent peu d'occasions de se rencontrer. Quand on arrive à faire jouer un grand nombre ensemble, ça crée des étincelles. L'impact reste énorme, même si tous les participants sont revenus aujourd'hui à leur élément familier. Pendant les premières répétitions, on a vu arriver les musiciens pop chevelus, les musiciens classiques aux cheveux courts, les musiciens de jazz entre les deux. L'année suivante, les classiques se défonçaient, laissaient pousser leurs cheveux et commençaient à improviser sur leur violoncelle pendant que les musiciens pop se rasaient le crâne et entraient en religion..."

Tu écoutes de la musique contemporaine ? "On en écoutait dans ma famille, j'ai grandi avec. En conséquence, elle ne me paraît pas si excitante. La véritable aventure a consisté pour moi à découvrir la musique populaire. Ma première idée musicale: et si on collait un morceau de Stockhausen sur une rythmique de James Brown ? Depuis, j'ai découvert tant de choses qui m'intéressent plus même si, superficiellement, elles paraissent moins nouvelles et moins dynamiques."

"J'adore le flamenco, qui doit certainement venir de la musique arabe: j'y trouve un côté blues, noir, quelque chose de complètement différent de tous les autres chants méditerranéens, qui ont fini par donner l'opéra. Le chant le plus extraordinaire que j'ai entendu, c'est celui de l'Inde du Sud, le carnatique m'a beaucoup influencé."

"J'aime nettement mieux écouter la musique que la jouer. Je ne ressens aucun plaisir physique à me servir d'un instrument, au contraire de beaucoup de musiciens avec qui je travaille. Je joue parce qu'il y a des choses que j'ai envie d'entendre et qui n'existent sur aucun disque. Mais je serais vraiment content si d'autres que moi s'en chargeaient. Je me recaserais dans la critique musicale." La musique de Wyatt dépasse de cent coudées les recherches confuses de la plupart de ses compagnons. Elle est lyrique et généreuse, ils tombent souvent dans la sécheresse et l'abstraction. Elle déborde d'humour, trop d'entre eux se prennent au sérieux. Elle évite tous les systèmes dans lesquelles ils foncent tête baissée, l'indigestion de synthétiseur, les compositions trop rigides, les tics hérités du Soft Machine.

On trouve à prendre et à laisser dans cette scène anglaise. A son passif, l'absence de swing, noyé dans les rythmes composés. A force de sauter d'un rythme à l'autre et de se refuser le répit d'une mélodie simple ou d'un tempo confortable, on se prend les pieds dans d'inextricables dentelles, toiles d'araignée musicales; bavardages instrumentaux (et pan sur Egg et Hatfield and the North). Autre excès: l'amateurisme inspiré, grand credo chez Eno et quelques autres, ne donne pas toujours des résultats enthousiasmants, les oeuvres d'Eno lui-même en fournissent un bon exemple.

Nous avons cherché quelqu'un qui puisse apprécier toutes les recherches avec distance et lucidité, mais aussi sympathie. Nous avons trouvé **David Bedford**, ancien pianiste du Whole World, le groupe de Kevin Ayers, l'arrangeur des disques de Kevin et l'auteur d'une version orchestrale des deux albums de Mike Oldfield, qui doit bientôt sortir sur disque. Dans ce milieu où tout le monde grappille un peu de musique contemporaine, il est le seul compositeur d'avant-garde bon teint, avec un diplôme de la Royal Academy of Music et un stage à Venise auprès du compositeur Luigi Nono ("Le premier mois, il m'a fait écrire des compositions pour une seule note.)

A son actif, une demi-douzaine de morceaux inclus dans des albums de musique contemporaine, et "Star's End", une composition de quarante minutes pour grand orchestre et guitare électrique, enregistrée par Virgin. Un bel édifice, dense, riche en rebondissements et d'un éclectisme de bon aloi. Bedford s'y promène des bruissements debussystes aux grandes nappes de Ligetti, alterne les passages planants et les dissonances exaspérées, et emprunte habilement à Mike Oldfield quelques unes des recettes de ses deux best-sellers.

"Quand on m'a proposé de faire partie du groupe Kevin Ayers, ça m'a amusé. Je trouvais ça romantique, je ne me rendais pas compte exactement. En fait, c'est du boulot, et du sérieux: faire six heures de route, jouer une heure et se taper encore six heures pour rentrer chez soi. Pour rien au monde je ne jouerai à nouveau dans un groupe.

Bedford a une noble allure avec ses cheveux et sa barbe bien taillés et prématurément gris. Assis en tailleur, il bricole le planeur télécommandé que Mike Oldfield lui a offert pour Noël. Aux murs, des livres de science-fiction (" J'en possède deux mille") et des télescopes. "L'autre jour, s'extasie Wyatt, il m'a montré Saturne pour de vrai, avec ses anneaux et tout. Je n'en revenais pas." Sur le vieux piano droit, sérieusement désaccordé, des partitions d'Elton John, "pour me délasser..." Dans la pièce à côté, ses deux filles regardent la télévision en couleurs.

Malgré son flirt avec le rock, Bedford reste un compositeur au sens traditionnel du terme. "Il y a autant de possibilités sonores dans un grand orchestre qu'avec tous les synthétiseurs du monde. Il reste encore beaucoup de musique sur partition à écrire.

"J'ai fait récemment une émission de radio avec Robert Fripp. Nous avons collé bout à bout des morceaux de Henry Cow, du New Phonic Arts et du Spontaneous Music Ensemble: du rock d'avant-garde, de la musique contemporaine et du free jazz. Personne n'a pu remarquer la différence...

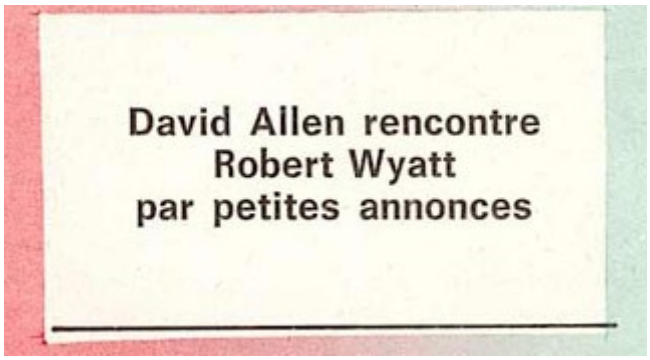
"Ce n'est qu'une ressemblance superficielle. Je ne vois pas de grandes réussites parmi tous les groupes de rock expérimental, mais ils travaillent dans la bonne direction, ils brisent les barrières, ils poussent les gens à s'intéresser à d'autres musiques, à Ravel ou à Stockhausen. Ce qui leur manque pour créer des oeuvres durables ? Une technique suffisante pour développer un morceau sur les vingt minutes que dure une face de disque, lui donner une forme, une structure.

"Pour Star's End", la structure découlait du thème, celui de l'entropie, une idée que l'on retrouve beaucoup dans la science-fiction moderne, Ballard ou Philip K. Dick. C'est l'idée de la décomposition, des choses qui retournent au chaos et à l'inorganisé. Je prends un accord ou un rythme, et les notes commencent à dérailler l'une après l'autre. J'accomplis aussi le mouvement inverse, car l'entropie procède par cycles, l'univers meurt et renaît. Le morceau finit très calmement, sur une note d'apaisement ou de résignation."

Parmi tous les groupes du nouveau rock anglais, il en est un qui les résume et les dépasse, sur disque comme sur scène : **Gong**. Eh oui. Ce bon vieux Gong, qui, à force de s'améliorer, est devenu un des meilleurs groupes du monde. Or, coïncidence admirable, ne doit-on pas reconnaître en **Daevid Allen**, le grain de sable qui a déclenché toute l'avalanche, au début des années soixante ?

Mike Ratledge expliquait dans une interview de 1972 : "Daevid Allen est arrivé chez Robert

avec deux cent disques de jazz, qui ont aussitôt circulé parmi nous. Je ne sais pas ce qui se serait passé sans cela." et Robert Wyatt confirme : "Le Soft Machine originel, c'était Daevid Allen : ses structures de raga, ses chansons, ses conceptions rythmiques et sonores, son goût pour les longues improvisations, et son jeu de guitare dingue: c'était le seul guitariste de son époque qui évitait les éternelles resucées de blues. C'est la première personne que j'ai rencontrée qui portait les cheveux longs et se défonçait."



"Mais non, objectera Daevid. Les véritables responsables, ce sont les Docteurs d'Octave, qui se servent des humains inconscients pour réaliser le plan cosmique. Depuis le début, ils ont manigancé de drôles de hasards. Tenez, pour tout commencer, cette petite annonce que Daevid passe dans le **Times** pour trouver une chambre à louer. La mère de Robert Wyatt y répond. Daevid débarque avec ses disques et ses idées bizarres, et voilà. Un autre exemple : en 1967, les services d'immigration britanniques refusent à Daevid la permission de rentrer en Angleterre avec le reste du Soft Machine. Je ne pouvais pas rester avec les Soft : j'avais joué un rôle d'initiateur, mon travail était fini. Et je n'étais pas assez malin pour m'en rendre compte. Le destin s'est chargé de me le faire comprendre."

En 1974, la tâche revient aux douaniers français, qui, par une nuit de pleine lune, arrêtent le batteur Laurie Allan avec un bout de H et lui interdisent de remettre les pieds en France. Conséquence : un ami commun leur présente **Bill Bruford**, que la brusque disparition de King Crimson a réduit au chômage depuis quelques semaines. Bruford, faut-il le préciser, est une de ces bêtes de la batterie dont les membres semblent spécialement taillés pour empoigner des baguettes et enfoncer des pédales. Specimen rare, il possède à la fois la versalité acquise à l'école du jazz moderne et la puissance dévastatrice des grands batteurs de rock.

Avec un nouveau musicien de cette trempe, Gong devient le "supergroupe" du rock moderniste anglais. Ceux qui l'ont vu pendant la seconde partie de sa tournée française s'en souviendront longtemps. A la salle Wagram par exemple : Tim Blake, entouré de trois synthétiseurs, commence par tisser des voiles translucides, un brouillard hallucinogène qui appelle l'esprit vers les grandes dérives. Le groupe chante le mantra, de plus en plus fort. "i a-o a-i ao, ai ao...", les forces maléfiques se dissipent. D'un coup, la section rythmique pilonne et la machine décolle droit vers les étoiles. Un laser dessine d'hypnotisantes spirales derrière la scène. Bruford envoie des grands paquets d'énergie qui cinglent les solistes, un grand vent gonfle les voiles de ce navire aérien qui entraîne derrière lui deux mille spectateurs pris de vertige. On ne redescendra pas pendant plus d'une heure, et, comble de bonheur, la fin vous dépose en douceur, la psalmodie "I am you and you are I" se fond lentement dans le silence.

Et pourtant, assure Gong, ce n'était qu'un concert très moyen. Steve Hillage a passé la soirée à se battre contre ses pédales, et seule la maréchaussée a permis à Tim de rentrer dans la salle. Pendant le concert, Richard Branson, le patron de Virgin, dissuadait un commissaire de police d'intervenir en force, à la suite d'un malencontreux coup de téléphone. A Actuel, on compatit : on a bien connu ça pour le concert des groupes allemands au T.O.P.

L'hôtel chinois en face de la salle Wagram sort tout droit du "Lotus Bleu", comme son patron chinois qui se tord les mains de désespoir devant la cohue des individus hirsutes. Bill Bruford garde un calme impérial au milieu de l'agitation et parle d'une belle voix de basse, l'accent cultivé. Il a la tâte bien ordonnée, un contraste absolu avec "l'anarchie flottante" chère aux vieux membres de Gong. "j'ai appris la batterie dans un cours de jazz qui se tient tous les ans au Pays de Galles. Il y avait Keith Tippett, Marc Charig, Nick Evans, tous les meilleurs musiciens anglais. J'avais pour professeur John Marshall, l'actuel batteur de Soft Machine. Je vivais sous une tente, et on travaillait toute la journée, par

petits groupes, à essayer d'arranger collectivement des morceaux."

Après à peine une demi-douzaine de concerts, Bruford s'est fondu dans la musique sans un accroc. "J'ai travaillé sur les disques, deux jours avant le premier concert. Je n'avais rien entendu de Gong auparavant. Pierre, l'ancien batteur, est imbattable, il a une frappe quasiment parfaite : question d'attaque, il faut retirer la baguette avant même qu'elle ne touche la peau". "C'est le même principe que le karaté" commente Didier Malherbe, dont le béret bleu marine s'orne d'un superbe oeuf sur le plat en plastique. Tout autour, il n'est question que de l'épineux problème du différend entre Byg et Virgin Records. "Je viens de voir le "Camembert" vendu 60 F chez Lido Musique, c'est ridicule !". Bruford parle chiffres d'un ton catégorique avec Tim et Didier. "J'ai discuté avec Branson. Gong continue à coûter beaucoup plus d'argent qu'il n'en rapporte. Vous ne pouvez pas continuer comme ça, c'est comme si vous passiez des vacances très longues et très chères." - "Que faire ?" - "Un disque d'or, c'est la seule solution. Sinon, vous finirez en prison." - "Mais Virgin ne va quand même pas nous traîner devant les tribunaux ?" - "Oh, tout peut arriver..."

De la table voisine, Daevid interpelle : "Hey ! j'ai une double-page de poèmes pour **Actuel**, je les envoie dès qu'ils sont traduits en français." Hey ! Daevid, on les attend toujours !

Jean-Pierre Lentin

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Les paroles de Robert Wyatt - Best - N° 77 - décembre 1974



LES PAROLES DE ROBERT WYATT

Twickenham, une banlieue calme du Grand Londres. C'est là que vit Robert Wyatt, dans sa maison spécialement aménagée pour atténuer les inconvénients de la paralysie des membres inférieurs qui le cloue sur une chaise roulante depuis son accident de l'an dernier. Wyatt n'a pas cédé au désespoir. Au contraire il manifeste une activité remarquable, qui s'est soldée notamment par la parution de "Rock bottom", un album superbe, et d'un single, "I'm a believer", reprise d'un vieux succès des Monkees qui a surpris et ravi tout le monde.
Robert Wyatt, outre son talent, bénéficie d'une particulière lucidité dans sa vision de la rock-music actuelle et il a frappé juste, étonnamment juste avec ses disques. Quand nous sommes arrivés chez lui, Robert essayait de faire fonctionner un vieil accordéon que sa femme, Alfie, venait de lui offrir. Alfie, ou Alfreda, qui dessina la si belle pochette de l'album, veille sur Robert, et son importance semble aussi grande dans sa musique que dans sa vie. Il nous fit écouter les bandes de son prochain single "Yesterday man", un hit anglais très commercial que Chris Andrews avait propulsé dans les charts voici plusieurs années. Parce que Robert Wyatt, fondateur de Soft Machine et de Matching mole, écoute aujourd'hui Buddy Holly et Lee Dorsey, enregistre des singles avec la plus grande aisance, tout en poursuivant une démarche musicale des plus originales. Il semble avoir tout compris, et c'est avec un large sourire, coiffé d'un incroyable chapeau de femme à voilette, qu'il s'apprêta à nous l'expliquer.

Christian Lebrun : Votre accident et le repos forcé qui l'a suivi vous a donné du temps pour écouter beaucoup de musique, beaucoup de disques, suivre ce qui se faisait actuellement. Est-ce qu'auparavant vous vous étiez désintéressé de ce qui se passait dans la rock-music ?

Robert Wyatt : Les seules personnes, en fait, qui peuvent suivre ce qui se passe sont les journalistes et ceux qui travaillent dans les maisons de disques, parce qu'ils reçoivent les disques gratuitement... Même à présent, j'ai un point de vue assez limité sur ce qui peut se passer, mis à part, par exemple, ce que sort Virgin ou quelque chose comme ça. Auparavant,j'entendais tout le temps des trucs. Mais, le problème venait plutôt de la différence entre la musique composée en vue d'être jouée sur scène et de la musique pour disques. Et celle qui m'a toujours intéressée est la musique pour disques, qui représente par rapport à la musique pour la scène une voie aussi différente que le cinéma peut l'être du théâtre. Les premiers disques que j'ai écoutés étaient des disques américains de jazz et il était absolument impossible de les reproduire sur scène. Même leurs auteurs ne pouvaient pas. Ce que j'aimais surtout dans ces disques, c'était la double grosse caisse. Et quand un groupe de jazz est sur scène, s'il y a une double grosse caisse, vous n'entendez

plus rien d'autre.
L'idée que je me fais d'un bon disque, c'est par exemple "Magical mystery tour" qui est à peu près impossible à jouer en scène. Une grande partie de ce que je chante nécessite d'être chantée très calmement avec un très fort accompagnement. De toute évidence, sur scène ce n'est pas possible. C'est ce paradoxe que j'aime dans les disques. Quand je chante en public, je dois crier. Et je n'aime pas crier.

C. L. : Comment s'est effectué l'enregistrement de "Rock bottom". Est-ce que Nick Mason, qui l'a produit, a eu une influence plus particulière sur son élaboration ?

R. W. : Cela s'est fait assez vite. J'ai passé une semaine à la campagne pour enregistrer le piano, la voix et quelques percussions. Puis j'ai apporté les bandes à Londres et Nick s'est chargé de la prise de son des autres instruments. Il m'a quand même fallu plus de préparation que d'habitude. Auparavant, quand j'enregistrais, une partie était écrite avant, mais le reste relevait d'"accidents de studios". Tandis que "Rock bottom" représente assez exactement les plans que j'avais en entrant en studio. J'avais écrit pas mal de notes sur un calepin. L'influence de Nick s'est surtout manifestée pour le mixage. Son système de mixage est assez opposé au mixage conventionnel de jazz. Il crée une sorte de "soupe" dans laquelle le solo n'est pas plus important que la rythmique. Tout est mélangé et c'est bien moins bateau et plus plaisant à chaque nouvelle écoute. Je crois que ça a été sa principale contribution, il a mis dans le mixage bien plus de subtilité que j'en aurais mis moi-même.

C. L. : Quelle est votre conception des paroles, des textes, dans votre musique ?

R. W. : En général, je dis qu'elles ne sont pas importantes, juste des sons. Mais, dans un sens, je sais que ce n'est pas vrai. J'ai une certaine fierté dans le choix des mots que j'utilise. Ce que je pense vraiment, c'est qu'en fin de compte cela n'a pas d'importance. Les gens que je préfère, en général, n'écrivent pas de paroles fantastiques. Un exemple évident : Randy Newman écrit des paroles fantastiques, Stevie Wonder non. Eh bien je préfère largement les disques de Stevie Wonder , parce que l'on sent qu'il travaille dans une optique purement musicale. Il n'y a rien de pire que ceux qui écrivent d'abord les paroles et les mettent ensuite en musique. Je peux toujous le deviner. Par exemple, sur le "Madcap Laughs", de Syd Barrett, il y a un poème de James Joyce qui est très joli, mais musicalement, c'est le morceau le moins intéressant. C'est souvent le cas également pour Joni Mitchell. Dès ce moment, on perd les valeurs purement musicales qui sont tellement différentes des valeurs littéraires. On est à un niveau beaucoup moins inconscient. Les meilleurs morceaux sont ceux qui ont des paroles stupides, ou pas de paroles du tout.



C. L. : C'est pour ça qu'on ne doit pas être surpris que vous enregistriez à la fois un morceau comme "Sea song" et un autre comme "I'm believer", parce que dans un cas comme dans l'autre les textes n'ont pas de sens précis. Dans l'un, les paroles sont subtiles mais occultées, dans l'autre elles sont carrément stupides.

R. W. : Oui, je pense qu'une bonne chanson, qu'une bonne musique doit pouvoir être appréciée de quelqu'un qui ne parle pas un mot d'anglais.

C. L. : Qu'est-ce qui vous a fait choisir plus particulièrement le "I'm a believer" des Monkees. Que pensiez-vous d'eux, à l'époque?

R. W. : Cela m'a semblé facile à chanter, convenir à ma voix. J'aimais bien les séries T.V. des Monkees et je ne me souciais pas de savoir s'ils étaient un vrai groupe et s'ils jouaient vraiment sur les disques. Je pensais que c'était une nette amélioration en matière de divertissement télévisé, que c'était beaucoup plus habile que ce qu'on avait l'habitude de voir. Et si j'ai enregistré "I'm a believer", c'est un peu pour attaquer le snobisme qui veut à tout prix démolir ce genre de divertissement léger. Ce qui est grave, c'est qu'on a remis en fonction toute cette terminologie séparant l'"art sérieux" et le "toc", qui était en vigueur lorsque j'étais tout jeune. Les années cinquante et soixante furent excitantes justement parce que cette

barrière avait disparu. Mais à présent tout cela réapparaît. Cependant, depuis quelque temps, il y a une certaine scène qui tend à changer cela, et c'est ce qui me plaît vraiment en elle.

C. L. : J'ai été, justement, très content d'apprendre que vous appréciez beaucoup Bryan Ferry et Roxy Music.

R. W. : Bryan Ferry est un très bon chanteur. Il utilise un matériel si éclectique et ne tient pas le moindre compte de la respectabilité des origines de sa musique. Il s'en moque.

C. L. : A quoi a tenu cette réapparition de la division musique/art et musique non sérieuse ?

R. W. : Cela est venu à la fois des publics et des musiciens. En ce qui concerne le public, c'est une loi biologique que toute communauté se divise en petits groupes, en petites bandes qui ont leur propre langage, et qui se sentent supérieurs aux autres groupes. Il y a une tendance naturelle à vouloir appartenir à un petit groupe de gens. Il serait idiot de s'en plaindre, parce que c'est juste la nature humaine qui veut ça. Ensuite, il y a le rôle des musiciens eux-mêmes. Bien des musiciens pensent appartenir à une sorte d'aristocratie. Ils envient énormément les grands artistes qui peuvent devenir, sur un plan culturel, des "barons", des "comtes", des "ducs" ("Earles", "Counts" & "Dukes"). Alors, ils essaient de créer une situation qui puisse leur donner cette position élitiste, ce statut culturel. Je pense que les musiciens sont coupables sur ce plan. Moi aussi, bien sûr, je l'ai été. Je n'essaye pas de me disculper, mais plutôt d'analyser.

C. L. : Avez-vous vu cette évolution se matérialiser lors des débuts de Soft Machine ?

R. W. : L'une des choses les plus embarrassantes avec Soft Machine, c'était les types qui venaient après le concert et disaient : "Je vous aime tellement plus que cette merde de soul-music. C'est tellement supérieur, parce qu'on sent bien que vous avez écouté Stockhausen..." Et je pensais : "Fuck Stockhausen !" parce qu'à l'époque il y avait Otis Redding qui faisait une musique merveilleuse.

C. L. : Est-ce qu'il n'y avait pas non plus chez les musiciens une certaine méfiance vis-à-vis du show business qui les aurait poussés à dresser cette barrière. Pour mieux contrôler leur personnalité et leur musique en quelque sorte ?

R. W. : Vous savez, le milieu de l'"Art" est aussi pourri que celui du show business, vraiment. On y trouve autant de pressions stupides, autant de tentations à la malhonnêteté, juste autant. Il n'y a pas plus de pureté d'intention dans l'art d'avant-garde que dans le show-biz. Il n'est pas personnage plus cynique que Stockhausen. Comparé à lui, Gary Glitter est un puriste... Le "moi" pur est juste un personnage ennuyeux de plus. Je ne deviens intéressant que confronté au public, par les disques ou les concerts. Alors, votre personnalité se trouve opposée à diverses situations plus ou moins ridicules. Et c'est cette contradiction, ce combat qui fait tout l'intérêt. Je n'ai aucune pureté à préserver. Si vous avez quelque qualité, quelque originalité, cela sortira tôt ou tard. Cela ne sert à rien de "pouponner".

C. L. : A vos débuts avec Wilde Flowers, à Canterbury, quel genre jouiez-vous ? De la soul-music ?

R. W. : En fait, non. Cela commença par des morceaux composés par Hugh (Hopper) ou Kevin (Ayers), et quelques-uns par Brian Hopper, ou moi-même. Et puis comme nous ne marchions pas très fort, nous nous transformâmes en orchestre "soul", ce qui était assez plaisant. Nous jouions des morceaux d'Otis Redding, de Mose Allison, quelques trucs de Dylan. Brian Hopper jouait des trucs de Chuck Berry. Ca évolua en une affaire de plus en plus professionnelle, et quand je les quittai, Hugh jouait de l'alto et ils faisaient le genre "Stax", tous les hits de Sam & Dave, etc. Ensuite, un par un nous allâmes à Londres et cela nous changea.

C. L. : Quel fut le déclic qui vous fit changer si radicalement ? La découverte de musiciens comme Terry Riley ?

R. W. : Non, parce que nous connaissions Terry Riley avant Wilde Flowers, par exemple. J'ai connu Daevid (Allen) et Terry Riley à Paris alors que je venais, à quinze ans, de quitter l'école. Le processus, en fait, fut pour moi inverse. J'ai d'abord été intéressé par la musique contemporaine, puis par le jazz moderne. Puis du jazz moderne, je suis passé à



Terry Riley et aux expériences de ce genre. Et c'est seulement après ça que j'ai commencé à écouter Ray Charles ou Mose Allison. Et seulement après je me suis intéressé au rock. J'étais assez en retard, en fait. Ce n'est que vers mes vingt ans que j'ai découvert le rock. Je pense que c'est la raison pour laquelle je suis particulièrement méfiant vis-à-vis des snobismes en musique. Parce que si vous suivez le même itinéraire que le mien, quand vous arrivez à Ray Charles, vous vous apercevez qu'il est tout aussi important que Terry Riley, sinon plus. En ce qui me concerne j'ai toujours été bien plus touché par la musique noire que par la musique européenne. Le rythm'n'blues, les vieux Cecil Taylor, Mingus sont, pour moi (pas pour Kevin, par exemple), plus émouvants que n'importe quel compositeur européen. A Londres, Soft Machine s'est simplement vite développé en une unité pour des concerts de deux heures et plus. Et nous y avons placé toutes les idées qui étaient restées inconscientes du temps de Wilde Flowers, et qui ont brusquement surgi.

C. L. : Comment Kim Fowley en est-il venu à produire le premier single de Soft Machine ?

R. W. : Ce qui était dingue pour nous, au début, c'est qu'on était prêts à faire des LP's, et les maisons de disques nous disaient : vous ne pouvez faire un album si vous n'avez pas eu un "hit" en 45 tours. Aux Etats-Unis, les groupes le faisaient pourtant déjà. Le public eut l'impression que les groupes anglais (c'est une pointe de chauvinisme...) étaient à la traîne des groupes américains. En fait, nous avions eu l'idée de faire des albums en même temps, mais les maisons de disques, ici, n'y étaient pas prêtes. En partie parce qu'elles étaient bien moins riches et puissantes que des sociétés américaines comme Elektra ou RCA, qui enregistraient déjà nombre d'albums des groupes de la West Coast, ou même à New-York. Et Kim Fowley vint à Londres et nous demanda aussitôt pourquoi l'on ne faisait pas d'albums, il ne pouvait le croire. Il nous proposa donc de faire ce "hit single". Mickie Most s'était proposé disant : "Je peux vous mettre dans les charts, mais il faudra faire les chansons que je propose, etc.", et nous avions dit non. Notre management fut complètement furieux après nous, parce que Mickie Most avait déjà lancé Lulu, Donovan, Jeff Beck, et qu'il ne faisait pas ce genre d'offres à n'importe qui. Notre management fut vraiment en colère, et, ensuite, ils ne se remuèrent plus beaucoup pour nous. Seuls des gens comme Kim, ou aussi Georgio Gomelsky, voulurent le faire. A l'époque, il n'y avait pas "Virgin"... Kim Fowley nous avait vus au premier concert à la Roundhouse. Il était par ailleurs, plus intéressé par le Pink Floyd, mais ils avaient déjà signé avec un autre Américain, Joe Boyd. Il essaya de faire agir notre management, il nous fit enregistrer plusieurs titres, mais il fut si écoeuré par le business anglais, qu'il finit par s'enfuir pour Los Angeles par le premier avion, paniqué...

C. L. : Combien de fois avez-vous tourné aux U.S.A. avec Soft Machine ?

R. W. : En 68, nous avons suivi Hendrix en tournée dans tout le pays. Puis nous nous sommes séparés. Définitivement. Puis nous nous sommes remis ensemble... Puis nous y sommes retournés en 70 ou 71, et ce fut le dernier travail que je fis avec eux. j'aime beaucoup l'Amérique, New-York en particulier, où l'on peut vivre trois jours et trois nuits dans la rue. Ce qui change de l'Angleterre où tout s'arrête à onze heures du soir. Mais, à chaque fois, il y avait une très mauvaise ambiance dans le groupe. La première fois, Kevin nous dit : "N'y pensons plus, tout est fini, je m'en vais." La dernière fois, Elton (Dean) voulait que je joue comme Jack DeJohnette, et moi, je ne joue pas comme DeJohnette. Et puis, je n'étais pas content parce qu'ils ne voulaient pas jouer les compositions de Hugh (Hopper), que je trouvais très intéressantes. Un morceau comme "Facelift" est je pense l'une des meilleures choses que nous ayons faites. Mais ils n'en voulaient pas parce que cela ne constituait pas de bonnes bases pour des solos. Ce n'était pas assez "jazzy" pour eux. Et puis, le fait d'être en Amérique intensifie sensiblement ce genre de disputes.

C. L. : Avez-vous toujours l'intention d'enregistrer un album de vos vieux

"standards" préférés ?

R. W. : Pas vraiment. Si je pouvais enregistrer un titre différent chaque jour, je le ferais. Mais cela coûte trop cher. Il y a des projets qui me semblent plus importants. Un album de vieux "hits" doit être en cinquième ou sixième position sur ma liste.

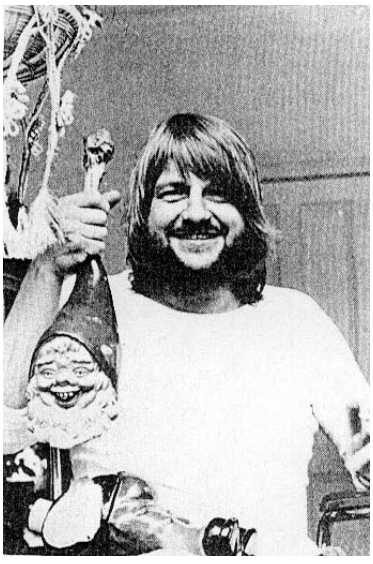
C. L. : Que trouve-t-on en première position, alors ?

R. W. : En ce moment, il y a Fred Frith (d'Henry Cow") qui a écrit une musique adorable, et j'essaye d'y adjoindre quelques paroles et quelques parties vocales. Je voudrais aussi enregistrer d'autres compositions d'Hugh Hopper. Ce qui m'intéresse aussi, en ce moment, c'est de faire des choeurs. Je l'ai fait récemment sur l'album de Brian Eno, et ça m'a beaucoup plu. Je ne l'avais jamais fait sur mes propres disques : des imitations de choeurs féminins. Il y a bien des possibilités dans ce domaine. Et puis, je fais des singles.

C. L. : Qu'est-ce qui vous a décidé à signer avec les disques Virgin ?

R. W. : Tous mes amis y sont. Dans la mesure où je ne veux pas avoir de groupe, et je veux emprunter des musiciens à d'autres groupes, ce sera bien plus facile, pour des problèmes contractuels, s'ils sont tous dans la même maison de disques. J'ai quelques amis qui sont chez "Island" et c'est assez difficile d'enregistrer avec eux. Ma première apparition sur Virgin a consisté en vocaux sur l'album d'Hatfield & The North, et dès lors, je ne me suis même pas posé le problème : c'est là que j'étais chez moi. Il y a deux manières de travailler pour une maison de disques : l'une consiste à scruter le marché, et voir ce qui est populaire : "Ho, ho / Les chanteurs avec quatre bras et les cheveux verts marchent bien en ce moment, il nous faut donc trouver des chanteurs à quatre bras et aux cheveux verts..." Le système Virgin est de regarder et trouver ce qui manque. Et ils savent ce qui manque, parce qu'ils tiennent depuis longtemps des boutiques de disques. Et, par exemple, ils me connaissaient bien parce qu'ils vendaient mon album "End of an ear", que l'on ne demandait et pouvait trouver que dans leurs magasins. C'était la même chose pour les groupes allemands également. il y a une intelligence que l'on ne trouve pas chez les grosses compagnies. Quand j'ai quitté CBS, les gens me disaient : "Tu es fou, avec CBS tes disques sont distribués dans le monde entier, avec Virgin ils le seront dans quelques boutiques minables..." Et le premier disque que sortit Virgin fut "Tubular bells" de Mike Oldfield qui grimpa les charts anglaises, américaines et du monde entier. C'était si drôle.

C. L. : Que pensez-vous des albums de Mike Oldfield ?



R. W. : Je préfère encore son jeu de guitare, en fait. J'ai joué quelque temps avec lui dans le Whole World de Kevin, avec Lol Coxhill et David Bedford. C'était vraiment bon. Je suis d'accord avec ce que Mike pense de ses disques. Il est sans prétentions. Il faut considérer qu'il écrivit "Tubular bells" à dix-neuf ans. C'est fantastique. Mais, en aucun cas, il ne s'agit d'une compétition avec Debussy... Il a une intuition fantastique. Ce qui me plaît, c'est qu'il reste fondamentalement un musicien folk. C'est une jolie contradiction de jouer de la folk-music avec 400 instruments. Je pense qu'il est très bon pour lui d'être utilisé par David Bedford dans son album "Star's end". Bedford comprend vraiment bien les orchestrations pour un groupe nombreux. Ce que fera Oldfield sera de plus en plus intéressant. Quel âge a-t-il maintenant ? Vingt et un ? De toute façon, je n'aurai pu le faire.

C. L. : Sur la dernière plage de "Rock bottom", avez-vous utilisé Oldfield comme une sorte de citation ?

R. W. : Je l'ai utilisé parce qu'il errait dans le studio, et que cela lui a plu soudain de le faire. Quand il décide quelque chose, de toute façon, il n'y a aucun moyen de l'arrêter. Mais d'autres comme Steve Hillage, comme Fred Frith, comme Phil Miller, auraient tout aussi bien pu le faire... C'est ce qui est bien dans le fait d'être chez Virgin...

C. L. : Avez-vous été satisfait par l'accueil fait à "Rock bottom" ?

R. W. : Je suis un peu ennuyé. Je n'avais jamais subi une telle avalanche de louanges. J'ai un peu peur que l'an prochain il y ait une réaction contraire du style : "Oh, après tout, il

n'est pas si bon que ça..." Ce n'est pas dramatique de toute façon. Je pense que les gens l'ont écouté plus facilement que "End of an ear", parce qu'il contenait plus de parties chantées. Ca a été très gentil, en tout cas.

C. L. : Etes-vous optimiste quant au développement de la scène musicale anglaise ?

R. W. : De la scène musicale mondiale, plutôt. Je ne suis pas particulièrement intéressé par les groupes de rock anglais modernes. J'ai été passionné par la révolution rock des années soixante, mais, aujourd'hui, je suis plus intéressé par la musique africaine, par exemple par ce que peut jouer Mongezi Feza, avec qui je suis totalement comblé d'enregistrer. Pour en revenir à la musique noire, c'est sa redécouverte qui nous a permis de mettre à jour ce qu'il y avait de plus intuitif et de plus originellement primitif en nous-mêmes.

C. L. : Que pensez-vous des groupes européens ?

R. W. : Assez curieusement, la plupart de ces groupes développent des idées trouvées il y a quatre ou cinq ans par les groupes auxquels j'appartenais. Ils en développent chacun un certain aspect. Mais j'ai abandonné, moi, beaucoup de ces orientations et suis dans quelque chose d'autre. Alors, je suis intéressé, je trouve ça sympathique, mais je ressens une certaine distance entre eux et moi.

C. L. : Avez-vous entendu Magma ?

R. W. : Oui. Ils sont très... impressionnants. mais ils ne me parlent pas... Ils parlent à quelqu'un d'autre. Ils font partie de ces musiciens qui ont à présent une technique suffisante pour reprendre et réutiliser l'héritage de la musique européenne. Pour moi, ils ont quelque chose de très wagnérien. Et toute cette grandeur de présentation tient, en fait, à ce qu'ils sont en compétition avec ces grands compositeurs. Ce qui n'est absolument pas mon cas. Leur utilisation des mots, et de leur language est pour eux quelque chose de très sérieux. La mienne ne l'est pas du tout. Elle est issue de l'écoute de nombreux comédiens anglais ridicules desquels j'aimerais faire partie. Même des poètes Edwardiens se sont amusés à cette destruction joyeuse de la langue anglaise. C'est de là que je viens. Une pure plaisanterie, c'est tout. Rien de sérieux, bien que les plaisanteries puissent être sérieuses... mais c'est une autre question.

C. L. : Pensez-vous faire des concerts régulièrement ? Pourrons-nous vous voir en France ?

R. W. : Nick Mason me pousse à venir en France, parce qu'il est vrai que tout y a toujours bien marché, autant pour eux que pour nous. Mais, bien que je ne veuille pas tomber sous la dictature de la chaise roulante, il faut bien reconnaître que voyager me pose tout un tas de problèmes aussi bien pratiques que médicaux, sur lesquels je ne veux pas insister. Ici, tout est étudié spécialement pour que j'aie un minimum de problèmes. Faire régulièrement des concerts me donne des responsabilités personnelles et sociales vis-à-vis des autres musiciens, ainsi que des gens qui paient pour vous voir. Et ça me rend absolument nerveux. Le problème est que ceux qui font les meilleurs concerts sont les gens comme Gong, qui travaillent, travaillent, travaillent à longueur d'année, ne cessent de tourner. Et c'est la seule façon d'être bon sur scène. Alors je pense que ça ne donnerait rien de bon de donner des concerts de temps en temps. Quant à tourner régulièrement, les problèmes pratiques seraient énormes. Et puis, si j'ai pu réaliser "Rock bottom" comme je l'ai fait, c'est parce que je n'avais pas toute cette pression sur moi. J'aurais pu le faire il y a dix ans, sinon. Former un groupe pour partir sur la route serait pour moi quelque chose de rétrograde, à présent.

Propos recueillis par Christian Lebrun

Previous article Next article

Back to the list

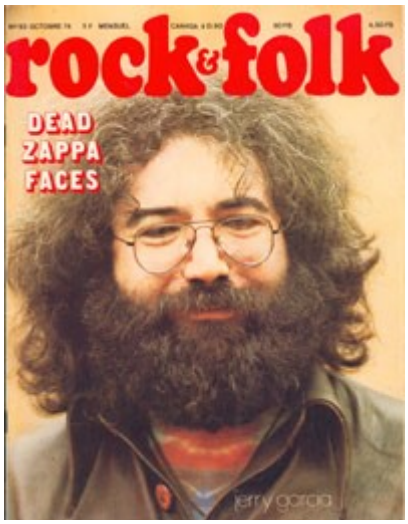
ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Retour d'un ami - Rock & Folk - N° 93 - octobre 1974

RETOUR D'UN AMI



RETOUR D'UN AMI

On a eu peur qu'il ne soit plus jamais là. Mais Robert Wyatt est revenu...

Il était apparu sur la scène du théâtre des Champs Elysées, à moitié nu comme d'habitude, titubant comme d'habitude ; il s'était installé derrière ses caisses qu'il frappa furieusement deux heures durant pour accompagner musicalement le "ballet tragi-comique" de Graziella Martinez et Copi, alors seulement vedette de l'underground. une pièce qui s'appelait "Ste Geneviève sur une balançoire", à moins que ce ne fut... "dans une baignoire". Ce curieux petit homme aux cheveux blonds et fous, démoniaque, qui chevauchait sa batterie comme pour mieux la dompter, n'était autre que Robert Wyatt, membre d'un trio complètement inconnu du grand public mais familier pour la hip-société parisienne de l'époque : le Soft Machine ; derrière son orgue bariolé, visage science-fictionnesque, Mike Ratledge impassible faisait gronder son instrument, et sur le devant de la scène, Kevin Ayers les paupières peintes en bleu chantait "My Château".

Après ce concert, il y eut une fête dans les beaux quartiers, comme chaque fois que le Soft se produisait. Robert Wyatt y vint, tenant par la main une blonde d'un soir. Il paraissait maintenant tout petit et frêle loin de la fureur, de la fureur libérée par l'animal scénique qu'il était auparavant. Encore une fois, il semblait perdu dans un grand rêve secret, ou tout simplement ivre ou défoncé... ainsi, souvenir de cette soirée, la petite boîte dorée trouvée au pied de la batterie, écrin précieux pour l'expérimentateur psychédélique qu'il était. Le groupe ne s'était-il pas délibérément placé sous la domination spirituelle du maître William Burroughs, avec un petit détour par la pataphysique, juste pour ne pas trop se prendre au sérieux... une autre forme d'aventure pour l'esprit.

Un souvenir qui date déjà de plus de sept années. Robert Wyatt, ce peut être aussi l'image de ce diable au torse nu ruisselant de sueur, s'agitant sauvagement devant l'écran aux couleurs éclatées et mouvantes d'un light-show pour la "fenêtre rose" de Jean-Jacques Lebel au Palais des Sports, une furieuse nuit ; trop en avance pour être un succès... Robert Wyatt encore à Sigma, au sein du grand orchestre de Keith Tippett, et aux côtés, entre autres, de Fripp, Julie Driscoll, Zoot Money et Patto... ou bien dans la nuit froide et humide d'Amougies ; au Théâtre de la Musique pour un concert-apothéose, sa voix en écho, à l'époque du "Third", sublime réussite d'un parti-pris musical original : souvenez-vous de "Moon In June", etc...



C'est dire combien l'ex-batteur du Soft appartient à la mémoire d'un rock-critic, et donc tout autant à celle du public français. Il fait partie de ces rares personnages attachants de la rock-music dont la musique se confond avec la vie, sorte de ballade nostalgique avec parfois l'ivresse de parcourir des paysages musicaux nouveaux, la recherche d'une beauté que l'on croit vierge parce qu'enfouie dans un magma de sons inexplorés, au croisement de routes musicales diverses. Tel apparaissait Robert Wyatt quittant la Machine Molle pour tenter l'aventure solitaire, musicien contemporain vulnérable qui après un accident terrible, vient de réaliser une oeuvre maîtresse, "Rock Bottom". Mais avant cela, il y eut le Soft, "End Of An Ear" le premier album solo, la courte expérience Matching Mole et les deux albums qu'elle devait produire, sans oublier la participation aux tentatives musicales des amis de toujours comme Daevid Allen et son "Banana Moon", Kevin Ayers, etc...

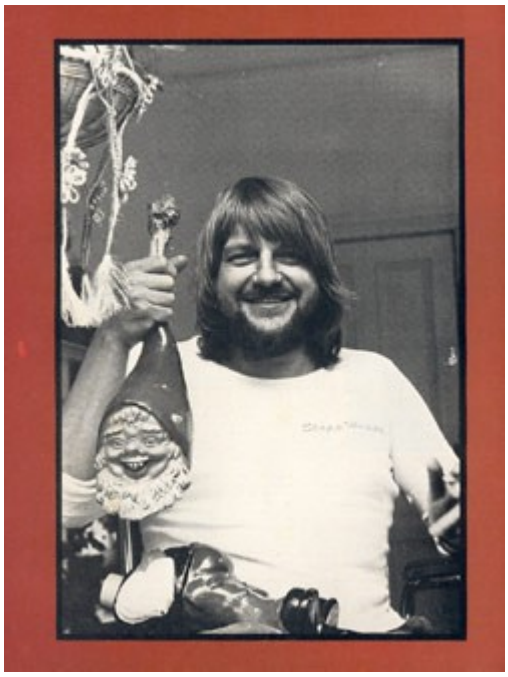
La voix en écho et les bras qui martèlent pour scander le chant.

En réécoutant les bandes exhumées par Gorgio Gomelsky et publiées dans la série "Rock Génération" chez Byg Records, on peut prendre la mesure de ce que fut le "creuset" Soft Machine, l'instant précis où la rencontre de quatre jeunes intellectuels en rupture de fac, ayant choisi l'aventure et le monde des marginaux de la rock-music, devait donner le départ à tout à un mouvement musical qui marquera la musique anglaise "progressiste". Des bandes "live" prises entre 62 et 67, à l'époque où Daevid Allen faisait partie intégrante du groupe. La voix de Robert Wyatt y est continuellement présente, curieusement étouffée et geignante, syncopée aussi - rien à voir avec le chant bluesy ou le rock hurlé, plutôt une plainte, un susurrement mais qui emprunte à la jazzitude (surtout au be-bop) sa scansion. Robert Wyatt ne fera que développer, en jouant notamment avec l'écho, la réverbération, ce style particulier, parfaitement original, qui lui fait utiliser sa voix comme un instrument, travaillant les sonorités des mots comme un instrument à vent les notes. Il nous est d'ailleurs rappelé dans le texte des pochettes du premier album du Soft combien Wyatt avait étonné Michael Zwerin, chroniqueur du Village Voice, en chantant note pour note le solo de Charlie Parker sur "Donna Lee". Mais cette voix a toujours été chargée d'émotion, à cause sans doute de son apparente fragilité. Que vous réécoutiez ces vieux témoignages des débuts ou bien les textes du tout nouvel album, la voix parfaitement anachronique a ce pouvoir de vous donner la chair de poule, vous transporter dans ce tréfonds de vous-même tellement plus jouissif parce que rarement atteint. Dans les bandes "live" de la série Rock Generation, tout est encore fonction de cette voix, c'est à dire que la musique est surtout d'accompagnement: Robert Wyatt contrôle d'autant mieux son chant qu'il en assure lui-même la structure rythmique.

Dès l'enregistrement du premier album officiel, celui-ci longtemps attendu après l'échec de la tentative de musique en 45t, cette voix va devenir un instrument, certes porteuse du texte mais aussi présente comme plainte, comme écho, comme élément humain dans un contexte de sons qui se veulent au carrefour du fantastique, de la dérision et du science-fictionnesque. Cette voix est alors maîtrisée, exploitée au service de cette musique pour le corps et l'esprit. Au son singulier de l'orgue de Mike Ratledge, Robert Wyatt ajoute ce drumming tout à la fois élégant et furieux, précis et torrentiel. Il faut dire que le batteur du Soft est héritier du jazz tout en ayant participé au mouvement anglais de la rock music des années 60. Il est et restera un des seuls musiciens de rock qui sachent frapper fort, "écraser" le tempo tout en swinguant.

Au côté de Mike Ratledge et de Kevin Ayers, il gravera enfin "Hope For Happiness", "Joy Of A Toy", "Save Yourself", etc..., qui appartenaient déjà à l'histoire du groupe, des chansons qui, après la Côte d'Azur française, Ibiza, avaient parcouru les chemins américains en première partie de la Jimi Hendrix Experience. Sur la première face, la voix de Wyatt domine et l'on peut entendre son drumming dans toute sa richesse au cours des longues minutes de "So Boot If At All". Sur la seconde face, sa voix cède en partie la place à celle de Kevin Ayers pour les non moins sublimes hymnes soft-machiniens que sont et resteront "We Did It Again", "Belle Comme Une Poubelle", et surtout " Why Are We Sleeping ". Pour

le volume II de la Machine Molle, Kevin Ayers a laissé sa place à un autre membre (depuis toujours) de la grande famille, Hugh Hopper, resté jusqu'à présent dans l'ombre des coulisses. Là, Robert est seul pour assurer toutes les parties vocales de cette oeuvre ambitieuse, sorte de symphonie rock'n'rollienne en hommage tout à la fois à la pataphysique et au dadaïsme avec ses collages de sons, ses textes absurdes. Le chant de Robert fait merveille dans cette oeuvre collective qui fait appel à l'électronique, aux ressources du studio et du travail sur bandes dont le batteur deviendra un habitué. De la même façon apparaîtront les cuivres pour décupler les sonorités.



> Zoom

On se dirige alors inévitablement vers une prise de direction musicale du groupe par Mike Ratledge, dont nous trouverons confirmation avec la sortie du "Third ", album/apothéose des recherches de la Soft Machine puisque présentant tout à la fois, à travers une synthèse originale, la jazzitude, l'électronique, les boucles sonores expérimentées par l'ami des temps ancien Terry Riley, mais aussi, plus pour longtemps encore, la voix de Robert Wyatt. Le groupe s'est ouvert : en font partie plusieurs musiciens de jazz anglais de l'orchestre de Keith Tippett, jeune pianiste ami du groupe. Robert Wyatt aura, dans ce disque double, sa face, " The Moon In June ". Dans cette plage, il va placer tout ce qui pour lui participe de son univers musical : ce goût du vertige sonore par le décuplement des sonorités grâce au travail sur les bandes, les échos, l'ivresse du son qui tourne, des accents de la voix susurrée. " The Moon In June " est alors compris par les initiés comme étant sans aucun doute un des plus beaux trips musicaux qu'ait jamais proposé la rock music, passionnante plongée dans les détours profonds de la matière sonore ; la preuve aussi que l'on peut utiliser la musique traitée électroniquement pour produire une oeuvre d'une troublante beauté, vibrante, voyage psychédélique des sons, comme sut le faire presque à la même époque Hendrix, avec certaines parties d'" Electric Ladyland ".

Porter sa solitude pour enfin couper le cordon ombilical d'avec la mère Soft.

Un grand quatre en relief sur un fond rosé, c'est l'album qui annonce la rupture douloureuse : Robert Wyatt ne chante plus. Il joue seulement de la batterie pour ce disque marquant un virage en direction de la jazzitude, du modernisme musical, mais qui nie l'émotion première, cette fascinante palpitation des sons, celle, il faut l'avouer, que donnaient les accents douloureux ou rêveurs de la voix de Robert. On dira que c'est Elton Dean qui poussa Ratledge à éliminer progressivement celui qui voulait s'obstiner à chanter, tout simplement, comme il devait nous le dire, parce qu'il aimait chanter. Il s'en alla essayer de continuer sa route solitaire. Mais on ne coupe pas aussi facilement le cordon ombilical. Robert Wyatt avait pourtant, comme pour combler une trop grande frustration, réussi un premier album solo, " The End Of An Ear ". Il était indiqué très clairement le pourquoi de cet album, par les mots " Robert Wyatt, out of work pop singer ". Des morceaux aux titres/hommages, signes d'amitié et de reconnaissance qui résument la personnalité de ce chanteur/batteur et expérimentateur dans un profond désarroi. Il y a " Las Vegas Tango ", pour célébrer le grand arrangeur et chef d'orchestre dont l'ceuvre l'a marqué musicalement, Gil Evans; un clin d'oeil au groupe Caravan, qui lui doit beaucoup; un autre à Daevid Allen, le vieux compagnon, et à Gilly Smith; à d'autres encore, Carla, Marsha ou Caroline, sans oublier " le vieux monde " ("et ce merci pour l'utilisation de ton corps, au revoir"). Voix wyattienne, jazz cool, piano électrique, inversion de bandes, traitement électronique maximal des sons, etc. pour ce "The End Of An Ear" pas assez maîtrisé, trop difficile pour connaître même un modeste succès public. Le disque passa presque inaperçu malgré ses évidentes qualités.

Mais la rupture d'avec le Soft, cela voulait dire pour Wyatt mettre sur pied pour la première fois son propre groupe, en assurer donc le leadership, position ô combien inconfortable pour ce musicien généreux et timide à la fois, à la peur paranoïaque des responsabilités. Il y eut une longue période d'attente, un album avec Daevid Allen et Pip Pyle pour Byg, où Robert put enregistrer cette vieille chanson de l'époque Canterbury,

composée par Hugh Hopper, " Memories ", et bien sûr des moments de libération totale grâce aux grandes parties improvisées. Et puis très rapidement le nouveau groupe naissait, enregistrait un album : Matching Mole... pied de nez à la Machine Molle. L'ex-Soft s'entourera pourtant de musiciens " familiers " comme David Sinclair, ex-Caravan lui aussi originaire de Canterbury et admirateur du Soft, le guitariste Phil Miller, élément de cette vaste école progressiste anglaise et qui participa à certains enregistrements de Caravan. Ainsi de Bill Mac Cormick et Dave Mac Rae... Si la plupart des compositions sont de Wyatt, il va s'effacer pour laisser une grande place aux interventions des solistes Phil Miller ou David Sinclair, comme dans " Part Of The Dance ", symbiose de l'ancien Soft et de la toute nouvelle tendance jazz-rock, celle de Weather Report par exemple.

Mais, incontestablement, Wyatt ne contrôle pas la musique comme sa position de leader et de pourvoyeur l'exige, il n'impose pas une direction précise suffisante pour donner une nouvelle dimension à cette autre Machine Molle/Matching Mole. On le verra notamment au cours de l'émission de TV " Rockenstock ", que le groupe vint enregistrer à Paris. Sans oublier le suicide que fut pour le groupe l'acceptation de se produire en première partie du show de John Mayall à l'Olympia. Le public sifflera le groupe parce qu'il était venu entendre un des vieux rescapés du british blues et non pas de la musique " avant gardiste ". Insuccès total au niveau du grand public, pratiquement pas d'engagements, trop peu de considération de la part de la presse anglaise toute puissante. Seuls, en France, les fidèles du Soft de la première époque, pour qui Wyatt a toujours été un grand musicien, témoigneront de l'intérêt pour le nouveau groupe de Robert, qui sera conduit à se séparer non sans avoir enregistré un second album, " Little Red Record ", bien plus ambitieux que le premier, produit, celui-ci, par Robert Fripp et avec la participation d'Eno au synthétiseur. Ce " petit disque rouge " a été conçu comme un tout, disque-concept où l'exploration des sons est maximale, où, par exemple, tous les morceaux de la première face s'enchaînent automatiquement. Insertion dans la musique contemporaine, le free, le disque ne présente aucune composition de Wyatt et on y entend très peu sa " silly voice " (magnifique chant dans " Gloria Gloom " et " God Song "). Un jour pourtant, malgré l'insuccès du moment, on reconnaîtra à ces albums leur valeur, celle de témoignage sur une avancée des sons à la recherche d'une synthèse de la jazzitude, de l'électronique et de la rock music. Ce qui semblerait enfin vouloir se produire avec " Rock Bottom ".



> Zoom

L'accident, la petite voiture, Virgin et sans doute le succès.

Il est tombé par une fenêtre d'un quatrième étage il y a quelques mois, à Maida Vale, lors d'une soirée donnée pour fêter la grande réunion de toute la famille Soft. Ils étaient tous là. Il n'en est pas mort par miracle, mais il reste paralysé à vie. Il devient un homme-tronc dans une petite voiture. Le monde du rock perd ainsi l'un de ses plus grands batteurs,

mais il va gagner un grand compositeur et chanteur; il suffit de se remémorer, comme nous le faisions au début de cet article, l'incroyable pourvoyeur d'énergie qu'il fut, pour ne pas avoir éprouvé une grande tristesse en regardant les photos de la pochette du disque d'Hatfield and the North, premier document où l'ex-batteur du Soft apparaît après son accident. On savait pourtant qu'il avait mis à profit son séjour à l'hôpital pour repenser son insertion et celle de sa musique dans le monde du rock, pour y écouter beaucoup de bandes, pour y enregistrer aussi des schémas pour sa musique future, au piano. Pour l'aider à envisager son retour, dans le monde du show-biz, sans trop de difficultés matérielles, le Pink Floyd et le Soft Machine donnèrent un concert ensemble, dont la recette lui fut versée. Petit à petit, il allait sortir de sa nuit " with a little help of his friends " : un album pour Virgin, la participation au concert du 1er juin avec Eno, John Cale, Nico et Kevin Ayers, la présence à ses côtés, pour son enregistrement et pour son premier concert de retour, le 8 septembre, de Mike Oldfield et Nick Mason.



> Zoom

Ce dernier aura joué un rôle décisif dans le come-back prometteur de celui qui, pour prouver qu'il n'a pas perdu son goût de la dérision, de l'absurde, se fera photographier pour la couverture du New Musical Express sur sa petite voiture et sur un escalier, ses musiciens l'entourant... eux aussi dans des voitures de paralytique : parmi eux, Mike Oldfield et Nick Mason, justement. Et puis, son album sorti, on voit la presse anglaise s'y intéresser, la critique délirer et les ventes s'accélérer comme si, ironie du sort, son accident avait été l'argument publicitaire nécessaire. " Rock Bottom " marque surtout l'accomplissement de la démarche musicale de Robert Wyatt, celle poursuivie, nous l'avons vu, depuis les débuts. Il a enfin trouvé, avec Virgin et les méthodes de travail du Manor, le cadre idéal pour travailler; le soutien d'un Nick Mason ou de Mike Oldfield lui apportant cet environnement amical qu'il a toujours revendiqué. Le résultat ne pouvait être que cette sublime symphonie, merveille de technique instrumentale et de travail en studio mais qui ouvre sur l'émotion, l'ivresse et le dépassement.

Robert Wyatt a enfin atteint cette synthèse idéale des sons qui annihile toute possibilité critique. Il y a sa voix, les percussions que ses mains peuvent encore produire, le piano et puis l'écriture musicale, cette mise en scène sonore que l'on peut parfaire grâce à la technologie du studio. Il y a donc Robert Wyatt, non pas diminué mais bien au contraire en position de force maintenant, puisqu'il va devenir aussi un grand vendeur de disques. Il peut alors regarder avec une distance toute de sagesse la scène anglaise et trouver que Bryan Ferry est une des personnalités les plus intéressantes parmi celles nouvellement apparues. Il pensait, en confiant cela à un journaliste, aux albums solos du leader de Roxy, c'est à-dire aux reprises de standards. Et d'envisager ainsi de faire de même, avec notamment " Do The Strand " de Bryan Ferry, " Goodbye Porkpie Hat " de Charlie Mingus, " Round About Midnight " de Monk ou bien " O oh Baby " des Miracles, " Georgia On My

Mind ", " Song For Che " de Charlie Haden, " Solitude " de Duke Ellington et même " Hey, Hey, We're The Monkees ". Voilà ce qu'il disait, il y a à peine plus d'un mois et, pour prouver sa suite dans ses idées, Virgin vient de sortir un 45t de Robert Wyatt chantant un hit célèbre des Monkees, " I'm A Believer "... Merci Robert de revenir, on avait besoin de toi !

PAUL ALESSANDRINI.

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Robert Wyatt - Jazz Hot - N° 291 - février 1973

ROBERT WYATT



Tout le monde a des héros, des gurus, des professeurs. Le mien s'appelle Daevid Allen. Il a travaillé à Paris avec Terry Riley qui avait notamment enregistré des bandes extraordinaires avec Chet Baker, quelque chose d'inouï. Daevid avait un professeur de batterie, George Mardowe, un néo-zélandais qui essayait de me faire jouer comme Philly Joe Jones et je n'y parvenais pas... Mon frère m'a fait écouter Ellington, le be bop, Cecil Taylor (« Looking Ahead » surtout), « Something Else » d'Ornette Coleman, le premier quartette de Don Ellis avec Jaki Byard qui enregistra pour Candid, « Mingus presents Mingus » : tout cela explosait dans ma tête.

Si à partir de telles influences jazzistiques j'ai néanmoins choisi de m'exprimer dans un autre langage (appelons, si vous le voulez bien, ma musique « Isolationist English Decadent Hippy Rubbish »), c'est que — c'est une banalité à dire — si l'on respecte les canons de la culture officielle, on ne parvient pas à s'exprimer. Il fallait cesser d'avoir des complexes vis-à-vis de la musique américaine, vis-à-vis du jazz. Je suis blanc et Anglais, voilà tout. Keith Moon, le batteur des Who, ne connaît rien au jazz, il s'en moque complètement, il n'a pas de complexes, et il joue bien : il faut faire comme lui… En travaillant avec Kevin Ayers, je me suis mis à aimer les mélodies simples et j'ai voulu chanter ; c'est ce que l'on appelle « pop music - je suppose. Ray Charles m'a également beaucoup influencé, le Ray Charles des chansons d'amour langoureuses sur fond de violons, j'aimais beaucoup cela.

Le trio de base des « Soft Machine » était limité sur le plan de l'écriture. Mike et Hugh voulaient écrire des choses plus élaborées. Alors j'ai été dans des clubs de jazz et j'ai découvert Keith Tippet et son groupe : c'était très fort à la fois sur le plan technique et sur le plan musical. Ils se sont joints à nous. Le grand orchestre de Keith Tippet — dans lequel il m'est arrivé de jouer — est un double phénomène social et musical, une occasion de rencontres pour des musiciens venant d'horizons extrêmement divers.
Aussi même quand la musique n'est pas exceptionnelle, il constitue un événement exceptionnel. En Angleterre c'est arrivé grâce à Keith Tippet et à Julie Driscoll, à New York grâce à Carla Bley et Mike Mantler avec la J.C.O.A. Tout le monde devrait avoir écouté « Escalator over the Hill » ; Carla Bley est quelqu'un d'indispensable et le monde serait un cauchemar si elle n'existait pas. Elle représente une part de sensualité, de sexualité, de

rêve. Elle parvient à retrouver la simplicité de Kurt Weil en faisant travailler ensemble musiciens amateurs et musiciens à la technique tout à fait éprouvée. Bien sûr tout n'est pas parfait : je ne crois pas par exemple, que Paul Motian soit le batteur idéal pour accompagner Jack Bruce et John McLaughlin. Il aurait mieux fallu Cobham : Jack Bruce et Billy Cobham, voilà une rythmique de rêve…

Elvin Jones, Sunny Murray, Milford Graves sont des gens très importants mais respectés, de la bonne révolution du jazz. Il a dix ans, j'écoutais déjà « Into the Hot », maintenant tout cela est reconnu. Aussi, je préfère m'inspirer de la simplicité, de l'évidence des bons batteurs de rock. Prenez Alan White, qui joue avec le Plastic Ono Band : il est fantastique ! On dit : « Ce n'est pas du jazz, c'est trop simple, ce n'est pas inventif », c'est faux. C'est le drumming pur, naturel. On veut ignorer Ginger Baker c'est une erreur, ce qu'il a fait avec Jack Bruce convient parfaitement à l'idiome électrique ; il a compris la dynamique de l'amplification, et l'on est injuste avec lui...

Quand on me demande si je suis un technicien de la batterie, je réponds parfois oui, parfois non. Mon professeur de batterie disait qu'Elvin Jones n'avait pas une technique énorme et qu'il y avait bien dix batteurs de studios de la côte Ouest qui étaient plus forts que lui sur ce plan-là : Stan Levey, Louie Bellson, Shelly Manne même. Cela n'a aucune importance, la technique, ce n'est pas ça, c'est quand les doigts peuvent exécuter les idées qui vous viennent. C'est vraiment quelque chose de personnel. Sonny Terry et Brownie McGhee sont de grands techniciens parce qu'ils arrivent à jouer ce qu'ils veulent, et n'importe quel harmoniciste aura beau jouer dix fois plus vite, s'il n'est pas capable de contrôler complètement ce qu'il fait, il n'a pas plus de technique. Personnellement je n'en ai pas assez pour réaliser tout ce que je veux. Quand j'ai des idées nouvelles, j'ai des besoins de techniques nouvelles, et réciproquement.

(Propos recueillis au magnétophone par Roland Szyfmanowicz)

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Soft Machine en trois dimensions - Best - N° 54 - janvier 1973



SOFT MACHINE EN TROIS DIMENSIONS

Je vous mijotais une méchante étude théorique sur la "famille Soft", avec panorama historique, analyse psychologique, thèse, antithèse et synthèse. J'y aurais mis en lumière, dans une superbe fresque, les mécanismes de la complexe évolution du Soft Machine et les rôles respectifs des groupes cousins (Gong, Kevin Ayers Whole World, Matching Mole, Just Us, Caravan) et affluents (Keith Tippett, Nucleus, Delivery). Si vous y avez finalement échappé, c'est que ce que m'ont raconté ces trois vétérans du Soft, Robert Wyatt, Hugh Hopper et Mike Ratledge, était tellement passionnant que j'en ai heureusement oublié tout ce que j'avais à dire sur le sujet et que je préfère vous livrer leurs propres commentaires. J'ai rencontré Robert dans l'appartement qu'il occupe au 22e étage d'une de ces gigantesques tours qui commencent à déparer Londres comme elles défigurent Paris. Matching Mole, le groupe qu'il avait formé peu après son départ du Soft, n'avait encore que quelques mois d'existence, et malgré les difficultés financières dans lesquelles il se débattait déjà, Robert était plein d'enthousiasme. Il me traça un portrait haut en couleurs de la Machine Molle, dans un parler anecdotique et plein de verve, à la fois très lucide et désordonné, comme si sa pensée précédait perpétuellement sa parole. Bien qu'assez amer, il n'avait rien perdu de cette spontanéité lorsque, quelques mois plus tard, il m'annonça la séparation de son groupe.



> Zoom

C'est ensuite Hugh que j'allais voir, dans l'ancien torpilleur aménagé en villa et amarré à une vingtaine de kilomètres de Canterbury, le berceau du Soft, où il habite en compagnie de son frère Brian et de leurs compagnes. Il révéla une personnalité très humaine et chaleureuse, et cette trompeuse apparence de froideur qu'on lui connait sur scène tient en fait à un caractère réservé, voire timide. C'était en juin dernier, Karl Jenkins venait juste de remplacer Elton Dean, et quelques jours plus tard je me rendais enfin chez Mike, dans son appartement londonien, aux murs tapissés de livres de toutes sortes. Lui aussi se montra plus ouvert qu'on pourrait l'escompter, mais m'impressionna surtout par un sens aigu de l'analyse, au crible duquel il se plait à passer ses propres dires.
Voici donc l'essentiel de ces trois conversations...

WYATT

Hervé Muller : Considérez-vous Matching Mole comme une continuation de ce que vous faisiez avec Soft Machine ?

Robert Wyatt : Ma contribution à Matching Mole, oui... Vous voyez, c'est deux choses. C'est moi qui prend ma chance à faire certaines choses que je voulais faire, comme chanter quelques pop-songs et jouer à nouveau un peu de piano, des choses comme ça. Et puis c'est un nouveau groupe. Il y a une part de chaque sur notre premier album, encore que l'ultime développement du groupe n'y soit pas représenté, Dave McRae (qui a remplacé Dave Sinclair) est maintenant devenu un élément d'importance centrale dans le son créé.

H. M. : Comment en êtes-vous finalement arrivé à prendre la décision de quitter le Soft Machine ?

R. W. : Ah! l'éternelle question... Bon, je vais essayer de donner une réponse différente si possible. Je suis fatigué de donner toujours les mêmes raisons, aujourd'hui je vais essayer de trouver quelque chose d'autre...

H. M. : Si cela peut vous aider, je vais vous livrer mes impressions. J'ai toujours eu le sentiment que, depuis le début, il y avait deux sortes de gens au sein du Soft Machine. Certains introvertis, faisant de la musique avant tout pour eux-mêmes, comme Mike, Hugh ou Elton, et d'autres, comme Daevid ou vous, plus extrovertis, ayant une conception communicative de la musique. D'où un conflit et un déplacement

HOPPER

Hervé Muller : Quand êtes-vous effectivement devenu un membre du Soft Machine ?

Hugh Hopper : Je n'étais pas membre de la formation originelle, avec Daevid (Allen), Kevin (Ayers), Larry (Knowlin) et Mike. Je n'ai rejoint le groupe qu'au départ de Kevin. Auparavant, j'étais roadie, mais je composais aussi - c'est mon frère Brian et moi qui avons écrit "Hope for happiness" - et je joue dans "Box 25/4 Lid", sur le premier album. Ce qui s'est en fait passé, c'est que Kevin en a eu marre et a quitté le groupe aux Etats-Unis, après la tournée avec Hendrix, en 68. Mike rentra mais Robert resta à Los Angeles, travailla là-bas, fit quelques démos. Pendant environ quatre mois, le Soft Machine cessa d'exister. Mais Probe, la compagnie de disques qui avait signé avec le groupe aux Etats-Unis, contacta Robert, réclamant le second album prévu par le contrat. Robert est donc rentré à Londres pour enregistrer avec Mike, et c'est alors qu'ils m'ont demandé de me joindre à eux. Mais, longtemps auparavant, j'avais déjà joué dans des groupes locaux (de la région de Canterbury) avec Robert, et aussl Daevid...

H. M. : A quelle époque ?

H. H. : Début des années soixante...

H. M. : Vous jouiez déjà de la basse, à l'époque ?

H. H. : Oui, c'est le premier instrument dont j'ai joué, dès le début. J'ai aussi joué un peu de saxo, dans des groupes de rock'n'roll! Mais la base de ma formation est quand même le jazz. Charlie Haden, des gens comme ça.

RATLEDGE

Hervé Muller : A une certaine époque, juste après "Fourth", pas mal de gens disaient que le Soft Machine ressemblait de plus en plus à un Elton Dean's Band. Rétrospectivement, maintenant qu'Elton a quitté le groupe, qu'en pensez-vous ?

Mike Ratledge : Non, je ne crois pas que cela fut exact. Vous savez, lorsqu'un musicien rejoint un groupe, il passe d'abord par un stade où il tend à rester assez discret, le temps de s'acclimater et de découvrir comment la formation fonctionne. Puis, lorsqu'il se sent suffisamment en confiance dans la situation qu'il occupe dans le groupe, il devient capable d'influer, de pousser dans la direction qu'il voudrait voir prendre. Au moment de "Fourth", de toute évidence, Elton en était arrivé là, et c'est peut-être ce qui, de l'extérieur, pouvait donner cette impression. Mais je ne pense pas que quiconque dans le groupe ait eu le sentiment d'être forcé dans une direction quelconque.

H. M. : Phil Howard n'était-il pas très exactement dans le même "trip" musical qu'Elton ?

M. R. : Oui, oui... Je pense que le groupe, tel qu'il se présentait avec Phil Howard, était à beaucoup d'égards tel qu'Elton concevait qu'il aurait dû être...

H. M. : Je vous ai vu jouer avec Phil Howard l'an dernier à Chaillot, puis six mois plus tard à l'Olympia, avec John Marshall. De toute évidence, vous paraissiez beaucoup plus satisfait...

M. R. : Oh, oui !

d'équilibre...

R. W. : La seule chose que je puisse en dire est... vous verrez comment Matching Mole va évoluer et comment Soft Machine va évoluer, et le contraste.

H. M. : Jouez-vous de la contrebasse ?

H. H. : Non, j'ai joué de la basse électrique dès le départ, et puis c'était trop tard.

H. M. : En fait, je ne vous ai jamais vu vous extérioriser autant en scène auparavant, c'était assez étonnant...



> Zoom

WYATT

H. M. : Rien que le contraste entre le premier album du Soft Machine et "4th" est assez effarant.

R. W. : Les deux premiers albums, et aussi "Moon in June" (sur "Third"), sont ma conception... Sur le reste, je suis... une sorte de batteur de session pour une intéressante nouvelle espèce de groupe de jazz, je suppose. Ça m'a plu... Mais, vous savez, c'est un peu un jeu de dire que telle personne au sein du groupe est ainsi et telle autre... Je veux dire, à une certaine époque, Elton et moi étions considérés comme les deux improvisateurs "free",et Mike et Hugh comme les compositeurs-arrangeurs. Vous pouvez faire tous les regroupements que vous voulez, et en tirer des conclusions intéressantes sur ce qui s'est passé, ce sera toujours vrai, d'une certaine façon, du moment que vous n'exagérez pas... Pourtant, l'élément qui pour moi représente une individualité vraiment magique au sein du Soft

HOPPER

C'est un instrument très dur. Roy Babbington, que nous utilisons parfois pour nos séances d'enregistrement, en joue depuis l'âge de douze ans !

H. M. : Daevid Allen n'était-il pas le leader d'un de ces groupes "pré-Soft" à Canterbury ?

H. H. : Oui... Il y a quelque chose qui me gêne à propos de Daevid prenant une orientation si résolument pop. Il était plus intéressant, plus original, auparavant. C'était un excellent guitariste de jazz, et il était aussi très ferré sur la musique électronique, Terry Riley, etc. C'est vraiment dommage qu'il se soit tourné vers la pop.

H. M. : N'est-ce pas là une attitude bien péjorative ?

H. H. : C'est une question de niveau... Il est devenu moins original à partir du moment où son objectif a été d'atteindre un public.

RATLEDGE

M.R. : Je m'en excuse...

H. M. : Non! Pourquoi ? C'était seulement surprenant parce que j'étais plutôt habitué à vous voir assez renfermé en scène...

M. R. : J'étais effectivement très content du groupe... Pourtant, ce concert de l'Olympia ne fut pas particulièrement bon, et c'est un horrible endroit pour jouer. Nous avions une sonorité atroce.

H. M. : Pensez-vous que le remplacement d'Elton par Karl Jenkins représente un changement très positif ?

M. R. : Absolument. De plusieurs façons. Et puis le fait qu'il joue du hautbois représente un changement d'instrument. C'est aussi un très bon pianiste.

H. M. : A ce propos, le fait qu'Elton, lui aussi, doublait déjà au piano électrique, vous a-t-il apporté beaucoup ?

Machine, celui qui a captivé mon imagination, c'est Hugh Hopper. Si c'est autre chose qu'un prévisible groupe de jazz moderne, la responsabilité en incombe plus à la présence de Hugh qu'à qui que ce soit d'autre.

H. M. : Rétrospectivement, quelle importance accordez-vous au premier album du Soft Machine ?

R. W. : C'est comme le souvenir de certains concerts de ce trio (avec Mike et Kevin Ayers) qui furent fantastiques, bien meilleurs que le disque. Il fut enregistré après environ un mois passé à New York, et c'était simplement une version condensée de ce que nous faisions en scène à cette époque. Kevin était étonnant - assez bizarrement, il était alors le plus original d'entre nous. En fait, ce furent surtout l'influence de Daevid (Allen) et de Kevin qui firent de Soft Machine un groupe "freaky", non pop, anticonventionnel. Pour ne prendre que deux exemples spécifiques, ce fut l'idée de Kevin de réaliser un effet de boucle, en utilisant le principe du "loop" de Terry Riley, dans "We did it again". Et bien sûr, pour commencer c'était Daevid qui nous avait fait découvrir Terry Riley. Et puis c'est Kevin qui écrivit la première figure en 7/4 que nous ayions jamais utilisée, et que Mike reprit pour "Easter's nose job". C'est autour de la ligne de basse de Kevin que Mike écrivit sa première composition. Auparavant, il ne s'était pas préoccupé d'écrire... Vous savez, parce que c'était le premier album, les gens croient que ce trio, c'était le premier Soft Machine. Mais le fait est que le Soft Machine original, c'était Daevid Allen, autour de Daevid, ses structures de raga, ses chansons, ses conceptions rythmiques et sonores, son idée de faire

H. M. : Pourtant, il me semble bien que les Soft des débuts créaient une pop music plus originale que ne l'est la musique des Soft d'aujourd'hui, dans un contexte jazz...

H. H. : C'est tout à fait exact, mais à l'époque, le Soft Machine faisait partie de tout un mouvement, l'U.F.O., le Middle Earth les light-shows de Mark Boyle etc., ce n'était pas simplement quatre personnages qui jouent ensemble, comme maintenant. C'est devenu quelque chose de beaucoup plus conscient.

H. M. : Comment s'est effectué le départ de Robert ?

H. H. : A l'issue de la tournée américaine, en juillet 71... Ça faisait déjà quelques temps que Mike et moi voulions qu'il parte, mais il faisait partie du groupe depuis si longtemps qu'il faisait un peu figure de leader... Finalement, c'est lui-même, je crois qui demanda à Sean (Murphy leur manager) d'arranger quelque chose pour qu'il puisse travailler en dehors du Soft Machine.

H. M.: Dans les faits, n'était-il pas déjà plus ou moins extérieur au groupe depuis un certain temps ? "Chanteur pop en chômage, actuellement batteur avec le Soft Machine", comme il s'intitulait sur la pochette de son album solo...

H. H. : Oui mais c'était aussi une attitude qu'il s'imposait. C'est typique de Robert, cette façon d'accentuer sa situation d'isolement.

H. M. : Quelle importance ce départ a-t-il eu sur l'évolution du groupe ?

H. H. : C'était un pas en arrière, parce que le Soft c'était avant tout Robert et

M R. : Oh oui! Je ne pourrais plus envisager de ne pas avoir un autre pianiste dans le groupe. Simplement, parce que du fait du fonctionnement de l'orgue, si je joue en solo rapide, je ne peux plus jouer d'accords.

H. M. : Considérez-vous l'abandon du chant comme définitif, pour Soft Machine ?

M. R. : Robert était le seul que cela intéressât encore, depuis le début du quartet avec Elton, vous savez...

H. M. : Cela signifie-t-il que la conception originelle du Soft Machine était plutôt celle de Robert, Kevin ou Daevid ?

M. R. : En termes de conception d'un groupe, et je ne crois d'ailleurs pas qu'on pense consciemment en de tels termes, ce qui importe vraiment, c'est qui compose le plus à un moment donné. Alors, si plusieurs membres écrivent des chansons...

H. M. : Qui écrivait le plus à ce stade ?

M. R. : Kevin. A l'époque où j'ai rejoint le groupe, il écrivait énormément. Il a dû écrire à peu près une soixantaine de chansons, dont nous faisions une dizaine environ. En fait, je dirais que Daevid et lui furent les originateurs du groupe qui devint plus tard le Soft Machine, bien qu'il ne s'appela pas encore ainsi lorsqu'ils commencèrent. Ils formèrent le groupe avec ce guitariste américain, Larry, et Robert (Wyatt) quitta les Wild Flowers (où il jouait en compagnie de Hugh et Brian Hopper) pour se joindre à eux. Ils s'appelèrent d'abord Mr. Head, puis divers autres noms, mals c'est seulement un peu après qu'à mon tour j'ai rejoint le groupe, que nous décidâmes de le baptiser Soft Machine,

de longues improvisations, etc. Et puis son jeu de guitare dingue, le seul guitariste alentour, à l'époque, qul ne fasse pas de l'imitation de blues. Il n'y a aucun doute pour moi que la figure centrale de cette époque, le grand inspirateur, fut Daevid. C'est lui qui me présenta à mon professeur de batterie, Georges Neidorf, c'est lui qui me présenta Terry Riley. Nous avons joué ensemble, Daevid, Terry Riley et moi, mais je jouais de la trompette... enfin, pas très bien, mais il m'a donné une chance d'essayer, personne d'autre ne le fit...

H. M. : Je me souviens que sur la pochette du premier album, effectivement, il est mentionné que vous jouez de la trompette...

R. W. : Oui, j'ai essayé un peu de vieux Don Cherry... Terry Riley a enregistré des bandes stupéfiantes de Chet Baker à la trompette, à Paris, en utilisant un écho "loop" tout à fait dans la ligne de ce que j'essaie toujours de développer avec la voix... A cette époque, aussi, Terry Riley faisait également des trucs satiriques très drôles, genre piano de cabaret... Daevid est la première personne que j'ai rencontrée avec les cheveux longs, la première personne que j'ai rencontrée qui prenait des drogues, la première personne qui faisait des bandes en "loop"... C'est pourquoi, rien de ce que les Mothers Of Invention ont fait ne m'a vraiment surpris beaucoup,

Mike. Mais c'était aussi un changement nécessaire, et important, pour nous. Robert et moi ne nous entendions plus guère personnellement, ça faisait trop longtemps que nous travaillions ensemble. Or, dans toute l'histoire du Soft Machine les divergences musicales et personnelles ont toujours été étroitement liées.

H. M. : J'aurais plutôt cru que les tensions étaient entre Robert et Mike, voire Elton...

H. H. : Ça variait... Les membres du Soft Machine se sont toujours mieux entendus en dehors du groupe. A l'intérieur du groupe, ça pouvait devenir très dur.

H. M. : Ne regrettez-vous jamais de ne plus avoir de chanteur ?

H. H. : Non. Je n'aimais pas le chant de Robert, de toute façon. Il y a très peu de chanteurs que j'aime. Hendrix était un de ceux-là. Et puis, je trouve qu'utiliser la voix humaine, c'est s'imposer d'emblée une limitation. Je suis plus intéressé par les sons produits par un instrument, ou électroniquement, parce qu'en elle-même la conception de chanson offre des possibilités bien plus limitées que la recherche sonore.

H M. : Mais Robert n'utilisait-il justement pas sa voix comme un véritable instrument ?

H. H. : Peut-être, mais c'était quand même la voix de Robert... Et puis je crois que je le connais trop bien, c'est très subjectif et personnel...

principalement parce que nous n'arrivions pas à nous mettre d'accord sur aucun des noms que chacun de nous avait imaginés... Mais je crois bien que Kevin et Daevid sont rentrés de Majorque avec en tête l'idée spécifique de ce groupe.

H. M. : Que faisaient-ils à Majorque ?

M. R. : Ce que tout le monde fait à Majorque...

H. M. : Comment Daevid a-t-il fait irruption dans votre groupe de Canterbury ?

M. R. : Il est venu vivre chez Robert quand celui-ci avait environ 14 ou 15 ans, quand nous étions tous au lycée. Je crois que c'était en réponse à une annonce que la mère de Robert avait passée dans le journal. Avec lui, Daevid apportait environ deux cents disques de jazz, c'était fantastique. Ils circulèrent parmi nous.. Je ne sais pas ce qui ce serait passé sans cela. (Presqu'à lui-même). Ça serait curieux de savoir, il faudrait y réfléchir ...

H M. : Le point de départ fut donc le jazz...

M. R. : La première entreprise que monta Daevid fut un trio avec Hugh et Robert, qui était en fait une sorte de combinaison de jazz et de poésie. Jouer et dire des poèmes en même temps. C'était vraiment fantastique. Ils utilisaient des bandes, aussi... Mais à Londres, ils ne réussirent pas à se soutenir financièrement. Ecoeurés, Daevid et Kevln partirent à Majorque, et Robert rentra



> Zoom

WYATT

parce que j'avais entendu Daevid le faire sur bande auparavant, avec Terry Riley et John Esam, un de ses proches amis. En fait, Daevid m'a fait découvrir toute une impossible façon de développer ma vie, à cette époque...

H. M. : Et Mike ? Quelle est son importance dans le développement du Soft Machine ?

R. W. : Un des caractères les plus insatisfaisants de la pop-music à l'époque, pour moi, était le fait qu'elle soit tellement basée sur la guitare. Je trouvais cela limité ; je voulais travailler avec des instruments qui puissent fournir un son continu totalement soutenu. Je voulais travailler avec un organiste, sauf que tous les organistes à cette époque, étaient de mauvaises imitations de Jimmy Smith ou de Booker T., ou faisaient du cabaret. Mais ce n'était pas le cas de Mike, et comme il utilisait à plein ses connaissances de musicien à clavier, qui de façon générale sont techniquement supérieures à celles que possédaient les guitaristes de l'époque, il fut un très important élément de développement. En ce qui concerne ce qu'il fait maintenant, je ne peux rien dire. Il compose, il joue, il explore ses rêves particuliers, je ne sais pas...

H. M. : Quel fut le rôle du frère de Hugh Hopper, Brian ?

HOPPER

H. M. : Et le départ d'Elton ?

H. H. : Il s'est effectué dans de très bons termes... Vous savez, c'était dans l'air depuis que Phil (Howard) était parti. Il est le batteur idéal pour Elton. Mais Mike et moi, il nous laissait très insatisfait. Alors nous avons auditionné d'autres batteurs, et lorsque nous avons trouvé John Marshall, nous avons demandé à Phil de partir. Ce dernier n'a en fait jamais vraiment été un membre à part entière du Soft Machine. John (Marshall) est beaucoup mieux intégré au groupe.

H. M. : Quel changement dans la forme musicale le remplacement d'Elton par Karl Jenkins est-il susceptible de provoquer ?

H. H. : Avec Elton, la part de l'improvisation , en scène, était d'environ 60%. Mais nous avions toujours une espèce de cadre pré-arrangé à l'intérieur duquel nous improvisions. Or, pour Elton, c'était encore une trop grande limitation. La composition ne l'intéresse pas, son domaine, c'est l'improvisation totale, sans aucune structure. Mike se situe à l'autre extrême, vers des formes musicales formelles. Et je me situe entre les deux.

H. M. : Qu'entendez-vous par "des formes musicales entièrement formelles" ?

RATLEDGE

à Canterbury, où il se joignit aux Wild Flowers. Pour en revenir au groupe tel qu'il était lorsque j'en suis devenu membre, nous ne faisions pratiquement que des chansons, mais très différentes selon leur auteur. Ce que faisait Larry était incroyablement folky. Robert c'était plus rock, et Kevin... c'était du Kevin ! Je me souviens qu'un morceau écrit par Hugh, "I should have known", était prétexte à de longues improvisations instrumentales, et plus tard ce fut "Hope for hapiness" qui joua ce rôle...

H.M. : Aimeriez-vous travailler à nouveau avec un guitariste ?

M. R. : Oui. En fait, j'y ai pensé... Je ne verrais aucune objection à jouer avec McLaughlin, par exemple... Grands Dieux ! Mais, voyez-vous, le problème n'est pas tellement d'avoir envie d'ajouter tel ou tel instrument, mais plutôt de trouver le musicien avec qui jouer, et surtout de s'en tenir au format de groupe qui fonctionne le mieux. C'est capital compte tenu que nous faisons beaucoup de scène, et, à cet égard, je crois que le quartet est le compromis idéal.

H. M. : Initialement, qui a eu l'idée d'ajouter des cuivres à la formation ?

M. R. : Assez curieusement, je crois que c'est Robert. Je ne sais pas si ce fut une fantaisie de sa part, ou ce

R. W. : Brian était un contemporain de Mike à l'école primaire... Hugh, Brian, Mike, Dave Sinclair et moi allions tous à la même école à Canterbury, mais Hugh et moi étions plus jeunes que Brian et Mike, et Dave était plus jeune que nous tous. J'allais voir Mike et Brian aux concerts de l'école, ils faisaient des duos pour piano et clarinette, Debussy et des choses comme ça, vraiment bons... La première fois que j'ai vu Mike, il chantait soprane dans la chorale de l'école, à la cathédrale de Canterbury. Je venais d'entrer dans l'école et je devais avoir onze ou dix ans, je pense, et Mike environ douze ans...

H. M. : Pourquoi Mike n'a-t-il donc jamais chanté avec le Soft Machine ?

R. W. : Je crois bien qu'il a complètement flippé quand sa voix a mué !

H. M. : Pour en revenir à Brian Hopper, il a composé pour le Soft Machine...

R. W. : Oui, mais vous voyez, Brian Hopper est un homme de science, un chercheur bio-chimiste. Aux dernières nouvelles, il étudiait des épidémies qui ravagent les récoltes de riz, je crois, pour trouver des moyens d'augmenter la production des céréales, ce genre de choses...

H. M. : On est loin de Soft Machine !

R. W. : Oui... Peut-être pas, au fond ? Toujours est-il que Brian, Hugh et moi, et Richard Sinclair, le futur bassiste de Caravan, avions un groupe (les Wild Flowers) pendant un temps à Canterbury, après que j'ai quitté l'école. Brian composait, jouait de la guitare et du saxo. Nous faisions des trucs de Chuck Berry, de Mose Allison, des chansons de Nina Simone, et quelques morceaux de Cannonball Adderley et de

H. H. : Entièrement composées, écrites et arrangées à l'avance. C'est le seul point de désaccord entre Mike et moi. Mais comme Karl compose lui aussi, il devrait être un facteur d'équilibre.

H. M. : Nucleus semble décidement faire office de réservoir à musiciens pour Soft Machine : John d'abord, et maintenant Karl...

H.H : Oui, c'est toujours le même milieu de musiciens. En fait, Karl était un ami de Nick Evans... et c'est ce dernier qui a suggéré que nous le prenions.

H. M. : Vous n'aviez jamais joué ensemble auparavant ?

H. H. : Nous avions seulement jammé une fois ensemble, à Paris... au Rock'n'Roll Circus ! Il y avait également Lyn Dobson, Elton, et puis Christian Vander à la batterie.

H. M. : Quelle est votre opinion sur Vander ?

H. H. : Il est un peu comme Phil, d'une certaine façon. Très bon, mais trop puissant, trop en lui-même quand il joue...

H. M. : Etes-vous satisfait de "5th" ?

H. H. : Non. Je trouve que le son en est trop léger, pas assez dense.

H. M. : Cela concerne-t-il plus particulièrement la face sur laquelle joue Phil Howard ?

H. H. : Non. Le jeu de batterie de Phil y est O.K. et l'autre face (avec John Marshall) me laisse sur la même impression. C'est le son de l'ensemble qui est en cause.

H. M. : Le départ d'Elton Dean ne va-t-il pas représenter pour la musique du Soft Machine, qu'il avait en tête, mais en ce qui me concerne, si j'ai réagi favorablement, c'est en partie parce que je commençais à trouver que le trio offrait des possibilités trop limitées, en ce qui concerne la composition. En fait, depuis, j'en suis venu à penser que nous n'avons pas su utiliser à plein ce que nous avions... Mais j'étais aussi intéressé par l'idée d'obtenir un soutien harmonique pour l'orgue, en solo.

H. M. : Ce fut donc l'époque du septet...

M. R. : Oui, ce fut le point de départ. Puis de sept nous sommes descendus à cinq puis quatre.

H. M. : Pourquoi ?

M. R. : Nous avons renoncé à trois des cuivres, parce qu'avec sept musiciens c'était vraiment trop encombrant. Sans parler des problèmes d'écho, qui existent de toute façon, mais étaient multipliés par sept. Technologiquement, nous n'avions pas l'expérience nécessaire pour contrôler un tel volume sonore, D'une certaine façon, c'était trop restreignant : à sept c'était toujours ou trop rigide, ou trop cahotique. Tandis qu'à quatre, on a bien plus de chances d'arriver à un équilibre harmonieux.

H. M. : Aimeriez-vous utiliser des musiciens supplémentaires pour vos séances d'enregistrement, cependant ?

M. R. : Oui... Ça dépend de ce que vous écrivez, vous savez... C'est à dire que si vous écrivez beaucoup, vous pouvez vous trouver parfaitement satisfait avec un quartet, parce que votre préoccupation immédiate en écrivant sera d'exprimer vos idées musicales sous une forme directement interprétable par le groupe... Evidemment,

Mingus... mais pour dépasser ce stade, il fallait laisser tomber tout le reste, et il n'était pas préparé à faire ça : il avait des examens à passer et ainsi de suite...

H. M. : Comment en êtes-vous venu à faire ce premier simple avec Daevid (début 67 sur Polydor) ?

R. W. : Ce fut grâce à Kim Fowley, un Américain.

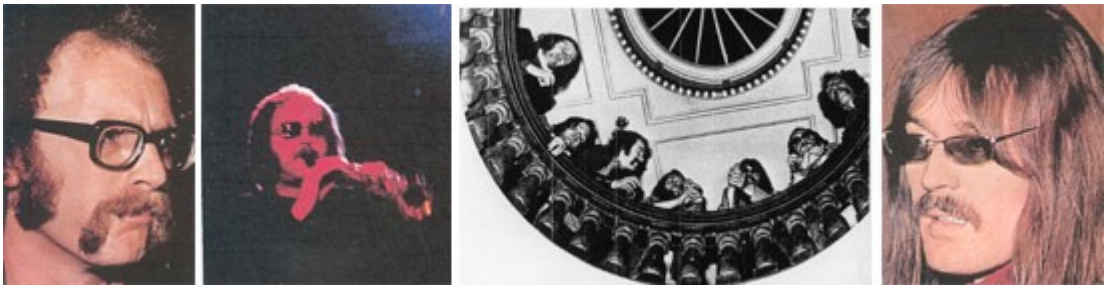
une certaine libération vis-à-vis du jazz d'avant-garde ?

H. H. : En fait, cela dépend toujours du genre de musique que chacun d'entre nous se plait à écouter pendant une période donnée. Et Mike a toujours été intéressé par le jazz moderne - par exemple, en ce moment, il écoute beaucoup Weather Report.

H. M. : Et vous ?

H. H. : John Coltrane, Miles Davis...

parfois, il vous vient une idée qui s'avère impraticable pour le quartet, mais ça n'a pas d'importance, vous ne vous y attardez pas, parce qu'à la base ce pour quoi vous écrivez c'est le prochain concert. Ce qui est curieux, c'est que lorsque vous vous retrouvez dans le studio pour enregistrer, ou disons, deux semaines avant, vous commencez à vous souvenir de ces idées que vous avez eu à l'origine d'un morceau et si ça en vaut la peine, et qu'il y a suffisamment de temps, vous arrangez ça avec des musiciens supplémentaires.



> Zoom

WYATT

La première fois que j'ai vu son nom, c'est sur la pochette du premier album des Mothers où il est dit qu'il y joue de l'"hypophone", ce qui en d'autres termes signifie... rien. C'est un freak d'Hollywood, un type formidable. Il était au premier Roundhouse que nous avons fait avec les Pink Floyd, et il était plus conscient des possibilités de ce que nous faisions que les Anglais, à l'époque. Il a persuadé notre manager de nous faire enregistrer ; il est venu chez nous, nous a donné de l'argent, a fait chanter ses chansons à Kevin toute la nuit. "Feellin' reelin' squeelin'", ce fut vraiment grâce à lui, Kevin ne voulait pas la faire, et Kevin avait cette autre chanson que j'aimais bien et que je voulais chanter, "Love makes sweet music". Kim a donc persuadé Chas Chandler de nous les faire

HOPPER

Certains trucs de musique électronique, également, comme les premiers travaux de Stockhausen.

H. M. : Jamais de rock ?

H. H. : Pas vraiment, si ce n'est des choses comme Miles Davis. (A titre indicatif, pendant les quelques heures que je passai chez lui, les disques que joua Hugh furent Weather Report, John Coltrane, Eric Dolphy et aussi Patto, qu'il me présenta comme le genre de chanteur qu'il apprécie. Mais alors qu'il joua les trois albums précédents dans l'intégralité de leurs deux faces, il sélectionna deux titres sur celui de Patto).

H. M. : N'êtes-vous jamais tenté d'ajouter d'autres instruments à la formation du Soft Machine ?

RATLEDGE

Mais, d'une manière générale, parce que vous écrivez pour un groupe qui est sur la route, vous ne pensez jamais vraiment à composer pour un plus grand nombre de musiciens. Personnellement, ça ne m'est jamais arrivé, depuis l'époque du septet, et d'habitude, c'est lorsqu'on en vient à l'enregistrement que certaines possibilités m'apparaissent et que j'ajoute éventuellement quelque chose. Dans "Teeth", par exemple, la partition pour la grosse section de cuivres n'a été écrite que quelques jours avant l'enregistrement.

H M. : Considérez-vous donc le studio et la scène comme deux domaines totalement différents ?

M. R. : Oui.. Malheureusement, nous passons la majorité de notre

enregistrer, et nous fîmes aussi quelques autres trucs, qui ne furent jamais utilisés. Le meilleur enregistrement de cette période, avec Daevid, ne fut jamais sorti, c'était "Fred the fish", sur lequel je faisais un solo d'embouchure de trompette basé sur un solo de Rex Stuart, sur un vieux disque d'Ellington. Une magnifique chanson, que nous avions enregistrée avec Georgio Gomelski...

H. M. : Comment expliquez-vous qu'à l'époque le Pink Floyd ait percé, et pas vous ?

R. W. : Ils avaient deux avantages pour eux. D'abord, ils étaient intégrés dans ce milieu, cette communauté culturelle liée à l'underground de l'époque, ils avaient les bonnes relations et étaient raisonnablement à l'aise. Et puis, ils étaient bien meilleurs que nous, parce que Syd Barrett était absolument magique, il était une entité créative totalement épanouie dès ce stade...

H. M. : (Après avoir longuement discuté avec Robert de Matching Mole) **Quelle est pour vous la principale dlfférence entre ce groupe et Soft Machine ?**

R. W. : Financière. Ça veut dire que si un ampli grille, nous n'en avons pas de rechange, que nous ne pouvons pas avoir les micros qu'il nous faudrait, et que je n'ai même pas assez de baguettes de rechange. Ça veut dire que nous ne sommes même pas sûrs de pouvoir nous rendre au prochain concert parce qu'il nous faut louer un van, ça veut dire que Dave McRae ne peut parfols pas venir aux répétitions parce qu'il lui faut continuer à faire des sessions, ça veut dire que nous ne pouvons plus nous soûler...

H. H. : C'est intéressant du point de vue de l'écriture musicale, mais dans la pratique de l'interprétation, c'est difficile. A plus de quatre, on perd le sentiment de groupe. L'expérience du septet, qui dura trois mois, fut intéressante mais exténuante. Bien que les quatre vents jouent sur partition, on frôlait perpétuellement la catastrophe. Je crois que la formation actuelle représente le compromis idéal. D'ailleurs, le fait que Karl joue surtout du hautbois devrait quand même représenter un changement de sonorité intéressant.

H. M. : A ce propos, le fait que Mike se soit consacré de plus en plus au piano électrique n'a-t-il pas fait perdre à la sonorité du Soft Machine un de ses éléments les plus caractéristiques ?

H. H. : Il est certain qu'en temps qu'instrumentiste, Mike est devenu de moins en moins original avec les années, au fur et à mesure qu'il écoutait plus d'autres musiciens. A l'écoute de gens comme Chick Corea ou Keith Jarrett, il est passé au piano électrique et a fini par y consacrer l'essentiel de son activité. C'est assez dommage, car je pense qu'il était meilleur à l'orgue.

H. M. : Comment voyez-vous le futur ? Pensez-vous qu'il y ait un risque que vous et Mike vous sépariez jamais ?

H. H. : Je ne sais pas du tout... Ça dépend du déroulement des événements et si on travaille beaucoup. Quand vous jouez beaucoup, vous restez ensemble plus facilement, il y a moins de possibilités de divergence.

H. M. : Aimeriez-vous entreprendre quelque chose en dehors du Soft Machine ?

temps sur la route, et peut-être 2 % dans le studio. J'aimerais faire plus d'enregistrement... Ou plutôt pouvoir consacrer beaucoup plus de temps à chaque album, au lieu de devoir se précipiter...

H. M. : N'êtes-vous pas tenté par le moog-synthesizer ?

M. R. : Je m'en méfie un peu. Je crois que pour lui rendre justice il me faudrait passer six mois dessus, sérieusement... J'imagine qu'on peut s'en emparer, en tirer quelques effets sonores et les caser sur scène, mais ça ne m'intéresse pas. Je ne veux pas particulièrement être une dupe du synthesizer, vous voyez ce que je veux dire ? Par contre, je pense que maintenant, avec Karl, le groupe est beaucoup plus ouvert à l'emploi de bandes magnétiques. Pour Elton, tout ce qui n'était pas quatre bonshommes et leurs instruments était un peu suspect.

H. M. : La proportion des improvisations va-t-elle maintenant diminuer ?

M. R : Je ne sais pas... Pas vraiment, pour le moment ; mais il y aura une large place pour des choses qui, sans être vraiment des solos, ne seront pas non plus écrites, des sortes de textures de groupe... Le genre de situation où quatre musiciens jouent ensemble sans qu'aucun d'eux ne fasse vraiment un solo, mais sans rien de plus qu'une vague ligne directrice.

H. M. : Pensez-vous que sous sa formation actuelle le groupe soit plus stable ?

M. R. : Je déteste faire des prophéties... Je pense que d'une certaine façon nous sommes des individus assez similaires. C'est probablement la formation la plus homogène, en termes de tempéraments et

H. M. (Six mois plus tard, Robert vient me confirmer la séparation du groupe)**: Qu'allez-vous faire maintenant ?**

R. W. : Je ne sais pas encore exactement, mais de toute façon, ça n'aura rien à faire avec le public. Je vais devenir plus snob que Stockhausen, si c'est possible...

H. H : Oui, éventuellement, en particulier dans le domaine des sonorités électroniques. Mais cela représenterait beaucoup de travail, et si le groupe tourne bien cela risque de me laisser à la fois trop occupé et suffisamment satisfait...
(Moins de trois mois plus tard, cependant, Hugh m'invitait à venir écouter les bandes de l'album solo qu'il venait de terminer, et dont le titre prévu est "1984". Mis à part la participation de quelques musiciens, dont John Marshall (percussions), Pye Hastings (le guitariste de Caravan) et Gary Windo (saxo), il est effectivement essentiellement basé sur des effets électroniques réalisés à partir du propre jeu de Hugh à la basse, au saxo et aux percussions, et de l'aveu même de son auteur, s'apparente plutôt à la musique concrète.

de personnalités, que le Soft Machine ait jamais possédée.

H. M. : Mais ne pensez-vous pas qu'une des forces créatrlces du Soft Machine, par le passé, étalt justement l'opposition entre le caractère extroverti de certains de ses membres, et le caractère introverti des autres ?

M. R.: Je vois ce que vous voulez dire, et en termes de spectateurs, vous avez parfaitement raison. De toute évidence, ça peut marcher comme ça, mais ce n'est pas non plus nécessaire. Et j'ai à l'esprit plusieurs groupes qui ont des désaccords de personnalité monstrueux et qui ne sont pas particulièrement attirants... Et puis, ce n'est pas une situation très tentante. Ce qui se passe, dans les conditions où nous travaillons, c'est que les tendances musicales et personnelles se polarisent à l'extrême, après un temps. On est alors forcé dans des positions extrêmes, où les différences musicales et personnelles deviennent inséparables, et on ne sait jamais à quoi on réagit exactement. C'est un phénomène assez curieux. C'est ce qui s'était passé avec Robert, en particulier...

Et le 22 novembre 1972, Mike Ratledge, Hugh Hopper, John Marshall et Karl Jenkins sont entrés dans les studios CBS de Londres pour enregistrer le sixième album du Soft Machine...




> Zoom

Propos recueillis par Hervé Muller

Previous article

Next article

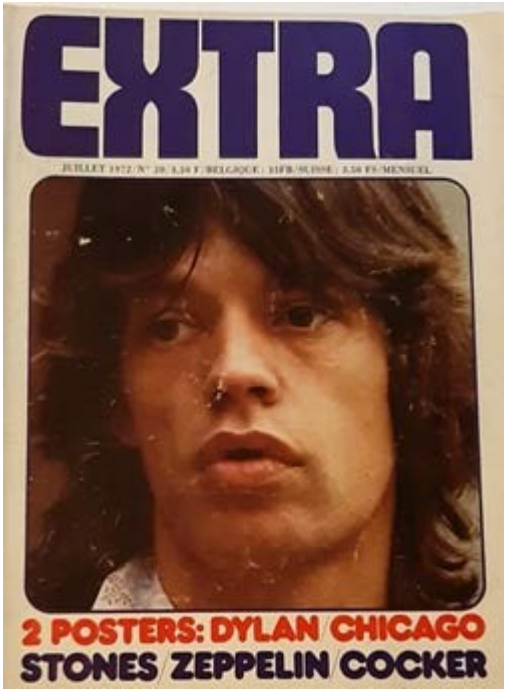
Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Matching Mole et John Mayall à l'Olympia - Extra - N° 20 - juillet 1972



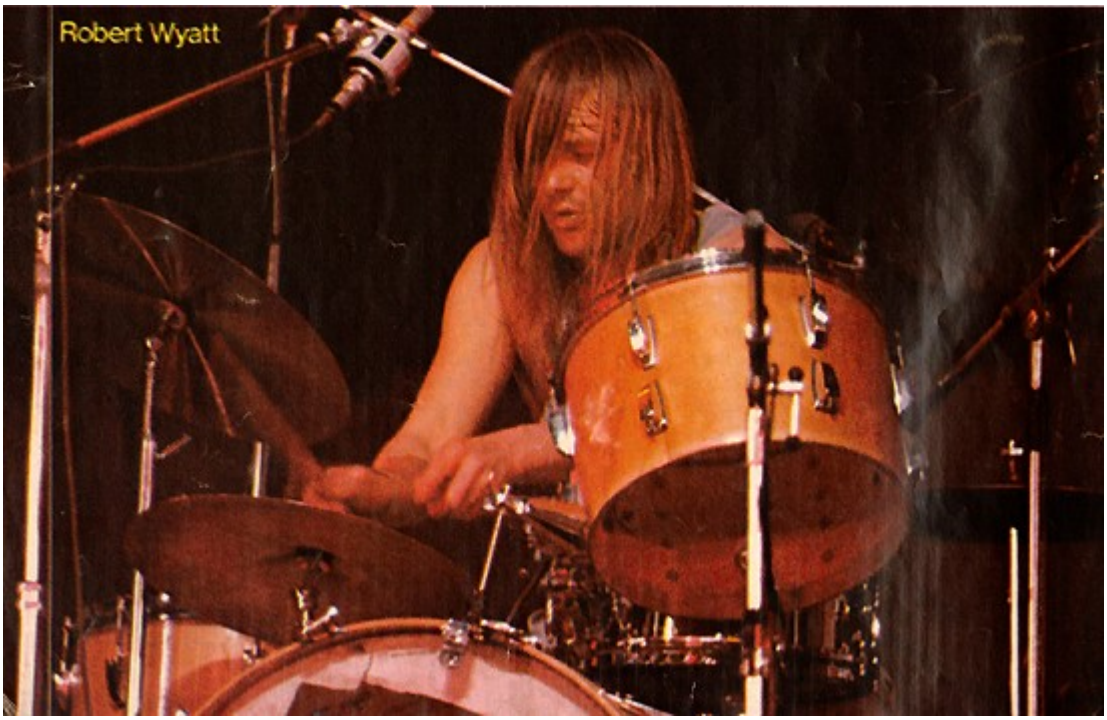
MATCHING MOLE ET JOHN MAYALL A L'OLYMPIA

Pierre Jahiel.

15 mai : **Matching Mole** et **John Mayall** sur la même affiche, celle de l'Olympia.

Affiche apparemment insuffisante d'ailleurs, puisqu'on pouvait librement allumer une cigarette sans mettre le feu au voisin. L'entrée de **Matching Mole** permet d'emblée de noter deux choses.

D'abord que c'est bien l'ex-batteur-leader de Soft Machine, **Robert Wyatt**, qui s'apprête ce soir à jouer le même rôle ; ensuite, qu'il y a parmi les têtes inconnues, celle du pianiste électrique, vue il y a quelques mois avec ce remarquable groupe qu'est Nucleus, lors d'un mini-concert à l'espace Cardin. La musique sera du même esprit du début à la fin : énergique, torturée, électrifiée au dernier degré. L'influence de John Mac Laughlin est évidente bien qu'elle soit probablement involontaire. Malheureusement, là où ce dernier décolle irrémédiablemeiit avec derrière lui toute une salle, Matching Mole ne sait que proposer une musique artificielle (sans sens péjoratif) vis-à-vis de laquelle, comme tout ce qui est artificiel, le public est entièrement libre. Il ne peut accepter cette proposition qu'au prix d'un effort, et une bonne partie de l'Olympia y était assez peu disposée ce soir-là. Wyatt est un excellent batteur, bien qu'affligé de trop de failles, possédant trop de lacunes. Il ne suffit pas qu'il considère avoir donné « un de ses mauvais concerts » . Wyatt est quelqu'un qui a besoin d'être entouré, et peut-être aussi d'acquérir du professionnalisme, pour ne pas dire de - conscience professionnelle -. Si je peux me permettre de vider mon sac, ce serait bien, si possible, que le bassiste comprenne qu'il n'est pas dans la peau de Jack Bruce.



John Mayall a l'air d'avoir dix ans de moins. Il a même amené sa mère. La chère femme couve son bambin du regard pendant que Nancy (Mayall) tente laborieusement de faire des progrès en photographie. Le centre d'intérêt de tout ce petit monde a l'air de bonne humeur et n'oublie pas son public parisien, auquel il n'hésite pas à lancer trois douzaines d'astuces entre chaque morceau. Soyons larges : la musique, car c'est bien de cela qu'il s'agit, est meilleure que jamais. Les musiciens, tous des jazzmen, excepté Keef Hartley (batterie), sont de véritables spécialistes du feeling. La griffe « Mayall » reste la dominante des sonorités d'ensemble, mais jamais elle ne fut aussi bien dosée, à sa place. Ne parlons pas bien sûr de « Turning point », une tentative certainement plus originale et réussie de fusion entre Mayall et le jazz. Tentative qu'il a d'ailleurs proclamée comme appartenant au passé, alors que quelqu'un lui réclamait * Room to move ». Reste à savoir si ce quelqu'un avait fait le rapprochement entre les deux périodes ou s'il réclamait ce morceau comme on réclame « Mamy blue » à Joël Daydé. Mayall, quant à lui semble l'avoir compris dans le mauvais sens. Il a peut-être eu raison dans ce cas précis et c'est son expérience qui l'a fait parler. Sa vulnérabilité première fait qu'il considère définitivement avoir un public (français ou non) d'environ douze ans sur le plan moyenne d'âge, et qu'il a décidé de s'y adapter plus clairement pour tout le monde. Voilà qui est fait. En fin de compte, la qualité de la musique n'en souffre pas — ou presque — et c'est bien là le principal.

Previous article

Next article

Back to the list

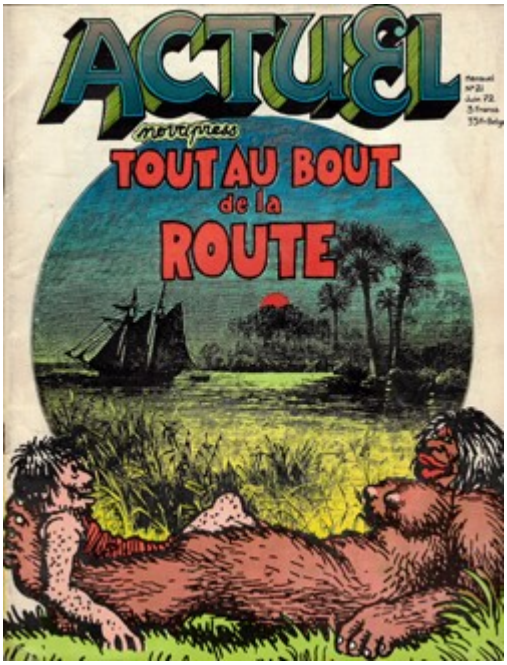
ABÉCÉDAIRE

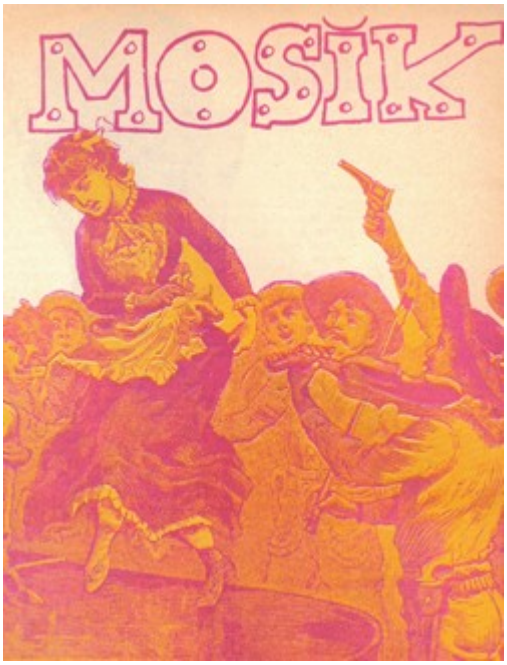
Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Mozik - Actuel - N° 21 - juin 1972

MOZIK





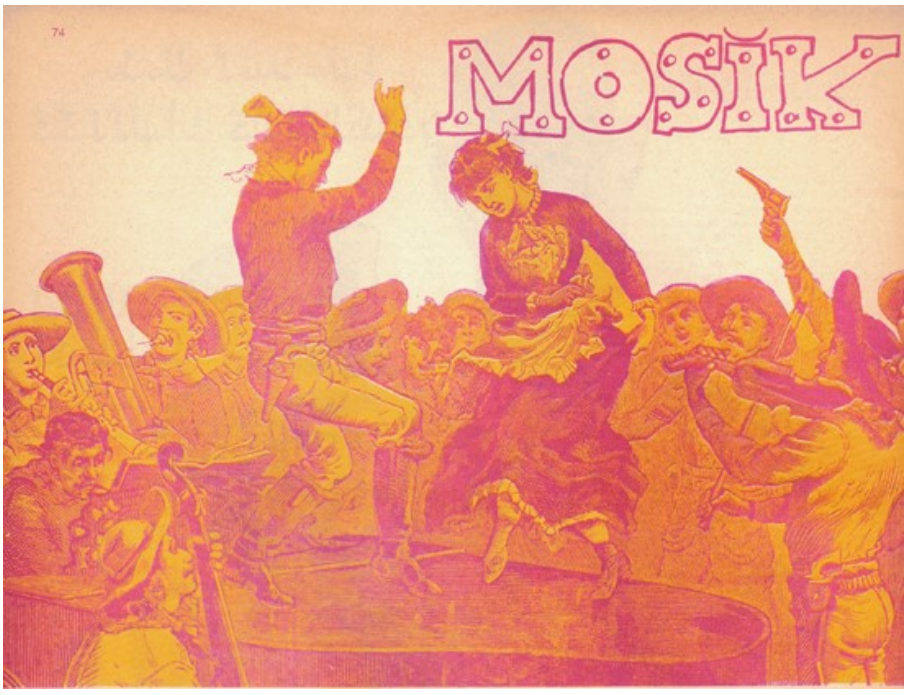
Fifth, le nouvel album de Soft Machine (CBS-import. Music Action) présente peu d'innovations par rapport à Fourth, le précédent, et poursuit cette « troisième période » du Soft dont tout élément rock est banni : Soft Machine s'est complètement fondu dans le jazz, substituant simplement aux influences free prédominantes dans Fourth celles des anciens accompagnateurs de Miles Davis, du pianiste Joe Zawinul en particulier, de Weather Report : pulsation souple et polyrythmique de la batterie, recours massif à l'improvisation, mélodies squelettiques, à peine reconnaissables, abondance des solos (d'orgue, de sax, mais aussi de batterie, de contrebasse), recherches de climats sonores étranges et raffinés grâce aux effets électroniques, ou encore ce bruit de gouttes d'eau dans « Drop ». La musique possède une beauté froide, distante, celle de formes abstraites et dépouillées, l'équivalent musical du « design » : bruit de fond idéal pour fin de soirée dans des intérieurs ultra-modernes, décorés par Vasarely, elle dégage un ennui profond, absolu, fascinant. Mike Ratledge semble avoir érigé l'uniformité en principe esthétique : jamais sans doute il ne s'était approché autant de Terry Riley, des paisibles nappes sonores de « Poppy Nogood » à qui l'introduction de « All white » ressemble étrangement.

Le départ de Robert Wyatt — qui n'était déjà dans Fourth que l'ombre de lui-même -- n'introduit que des changements de détail. Contrairement à toute attente la face

enregistrée avec le batteur Phil Howard reste la plus convaincante : son jeu complètement jazz, fait d'une pulsation unique, monotone, de longs chuintements de cymbales, convient mieux à cette musique linéaire. John Marshall, le nouveau batteur, n'apparaît pour l'instant que comme une version édulcorée de Wyatt. Son entrée dans le groupe marque pourtant le signe d'un retour à certains éléments rock. Puis le départ probable d'Elton Dean, qui n'a pas caché son mécontentement devant l'éviction de Phil Howard, relancera peut-être Soft Machine dans des expériences moins austères. On connaît la raison de cet inexorable dessèchement du Soft Machine : le départ de membres essentiels à l'équilibre du groupe, qui palliaient la froideur de Ratledge ou Hopper par l'humour et la folie. Daevid Allen et Kevin Ayers ont chacun donné naissance à de joyeux regroupements communiant dans l'esprit « pataphysique » du Soft Machine originel.



Robert Wyatt a suivi leur exemple, et Matching Mole est déjà un grand groupe, dont le premier album (Columbia-import. Music Action) ne présente que les balbutiements : enregistré avant même que le groupe ne se soit produit en public, avec un organiste (Dave Sinclair, ex-Caravan) qui a depuis lors quitté le groupe (Dave McRae. qui joue déjà du piano électrique dans l'album, le remplace), l'album représente plutôt un défoulement personnel de Wyatt, un divertissement pour se libérer des « frustrations accumulées au sein de Soft Machine » (ce sont ses propres dires) : il joue avec l'appareillage électronique, s'amuse à tirer des sons insolites du mellotron, démultiplie par l'écho ses borborygmes de nouveau-né, se permet tous les gags et les intermèdes. Il joue aussi des conventions en chantant, imperturbable « Voici le premier couplet, premier couplet, premier couplet (...) et maintenant le chorus — ou peut-être est-ce un pont — ou simplement un nouveau changement de tonalité... Et voici le second couplet, etc. ».



Matching Mole forme un album généreux et dispersé : chaque morceau constitue une expérience unique, de la ballade mélancolique (« Caroline ») aux improvisations rappelant

le Lifetime et John McLaughlin — et aussi Joe Zawinul, grâce au piano électrique cristallin de Dave McRae, le tout avec aisance, humour, brio : auprès de Matching Mole, le Soft Machine de Ratledge apparaît déjà comme un groupe de cosmonautes en orbite.

[...]

Jean-Pierre Lentin

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Méchamment rock - Charlie Hebdo - N° 78 - 15 mai 1972

MÉCHAMMENT ROCK



Alors, ces pieds ? Vous les mettez dans le plat ou vous attendez qu'on vous les pane ? Comment ? Vous ne voyez pas le rapport? Vous vous prenez pour Jean-Jacques de Bresson ! Allons, depuis le temps que ça traîne, ça aurait fini par se savoir : Soft Machine est mort(e?), vive Matching Mole.

Plantons le décor : Robert Wyatt, pataphysicien distingué et ci-devant batteur quitte Soft Machine pour des raisons musicales. En fait, parce que deux notions disparaissent de la musique du groupe. D'abord, l'idée de chanson, ou pour être plus précis, de « song ». Ensuite l'idée d'électricité. Soft Machine n'était plus qu'un quartette de jazz anglais amplifié. Et pour ce qui est du jazz, Robert Wyatt en a entendu de meilleur. Enfin, tout ça, c'est moi qui le dis, mais ça doit être à peu près ça. Pourquoi Soft Machine gâche-t-il (elle) sa position unique de seul groupe authentique de rock (sans référence au R'n'R, au R'n'B, au C&W, au tango chaloupé ou au chant grégorien), allez donc le savoir, bande de bons à rien. C'est comme ça. A titre de représailles, eh eh, Robert W. appelle son groupe Matching Mole, à cause de la traduction française de Soft Machine, Machine Molle.

Matching Mole, ça veut dire Taupe Appareillée. Ça sert à ça, la Pataphysique, comme disait Bosse de Nage. Autre jeu sur les mots, le titre d'un des morceaux dudit que dont je vous parle en ce moment, l'air de rien, « Dedicated to Hugh, but you weren't listening ». Tout le monde connaît un morceau des Soft intitulé « Dedicated to you, but you weren't listening » (ça t'était dédié, mais tu n'écoutais pas). Le Hugh en question, c'est Hugh Hopper, bassiste des Soft. Ça se prononce pareil, en anglais, « you » et « Hugh ». Comme ils s'aiment. Je vous raconte pas ça pour faire passer le temps ; c'est parce qu'avec ces gens-là, la musique, la vie, les petites pépées, les grandes engueulades et le riz complet, ce sont des

choses qu'on traite sérieusement, même en déconnant. Et si vous commencez à vous demander si tout ceci n'est qu'une lâche tentative publicitaire pour vous faire avaler un truc invendable, eh bien tant pis. Quand on aime vraiment une musique, on ne sait jamais par quel bout la prendre, surtout par écrit. Je trouve ça tellement beau, tout bêtement, que j'en ai ma sentimentalité qui m'en dégouline dans les bottes. J'aimerais, certes, que le tout soit un petit peu plus « commercial », un peu moins - privé », pour que le dernier des crétins aime ça tout de suite, sans explications, selon la vertu cardinale du rock. Ça sera pour le prochain. Sachez seulement, braves gens, que Matching Mole est composé de Phil Miller de Delivery à la guitare, de Bill MacCormac de Quiet Sun à la guitare-basse, et que l'organiste Dave Sinclair qui joue dans le disque, ex-Caravan, a déjà cédé sa place à Dave McRae, de Nucleus, groupe qui a également donné son tout nouveau batteur à Soft Machine. Parait que ce premier disque s'est réalisé dans des conditions difficiles. Ça ne s'entend pas (CBS anglais 638SO). Ah oui, R.W. joue du piano, du mellotron, quand même de la batterie, et chante.

Et les Soft, alors? Ce n'est pas de la merde, ma bonne dame, ce n'est seulement plus ce que c'était, que le batteur soit Phil Howard ou John Marshall. On ne peut pas être et avoir été, les carottes sont cuites, tant qu'y en a verse encore, passe-moi la daurade, je te passe le petit salé, et le reste. (Soft Machine, 5, CBS anglais 64806).

Publicité : Matching Mole en première partie (!) de John Mayall, le 15 mai, à l'Olympia.

Faustrol

P.S. : la couverture de Matching Mole est blanche, celle de Machine Molle toute noire.

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

La Matching Mole à fleur de sens - Rock & Folk - N° 63 - avril 1972



LA MATCHING MOLE
à fleur des sens

Robert Wyatt est un petit rigolo: à peine avait-il quitté la machine molle qu'il reforme un nouveau groupe et l'appelle ... Matching Mole: peut-être pour lui la première occasion d'ironiser à propos du très sérieux Soft Machine... Il faut sans doute voir dans ce « très sérieux » une des raisons pour lesquelles il a décidé de quitter la bande sans demander son reste. Au revoir à Ratledge, Hopper et Dean (surtout à Ratledge), trois musiciens définitivement trop formalistes pour lui.

Hors de la scène, Robert Wyatt est un homme calme et réservé (pour utiliser ce bon vieux cliché...). Il pense beaucoup et parle peu. La batterie est pour lui l'occasion — plus que cela : la nécessité — de raconter ce qu'il ne sait pas raconter de vive voix. Derrière ses caisses, il éclate de volubilité, parfois jusqu'à la folie. Fou. Et pendant que, à l'intérieur de lui-même, tout un monde hypersensible se déroulait, parvenait à la fleur de sa peau et éclatait par ses baguettes, les trois autres compères du Soft continuaient paisiblement leur démarche intérieure (qu'il n'est nullement question de critiquer), jeu de réactions intellectuelles face à un thème donné. Physiquement, cela m'a toujours frappé de voir Wyatt se débattre avec ses baguettes, dans une grande orgie de cheveux, tandis que les trois autres essayaient de temporiser les ambiances bouillantes qui provenaient de derrière eux. C'est d'ailleurs certainement cette dualité, ce combat constant entre deux pôles, nullement provoqué mais tout à fait naturel, qui conféraient à la musique du Soft son équilibre.

Le combat a eu ses vainqueurs : au fur et à mesure de l'évolution du groupe, Robert Wyatt a marqué une désaffection de plus en plus évidente pour la musique du groupe, si l'on en juge par la discographie du Soft. Il occupe encore une place prépondérante sur le deuxième LP (« Rivmic Melodies/Esther's no job ») où l'aspect folie démesurée prend le dessus, notamment dans des morceaux comme « Out of tunes » et « Fire engine passing with bells clanging ». « Third » le montre déjà très différencié vis-à-vis des autres membres du Soft. Sa composition «

Moon in June » possède une ambiance différente, moins châtiée que celles des presqu'ésotériques Hopper et Ratledge. Puis plus rien. Si ce n'est un rôle de musicien de studio (excellent comme de juste) sur « Fourth ». Plus rien? Si: l'album « End of an Ear » qu'il a sorti sous son propre nom en 1970 et qu'il a enregistré avec quelques copains. Un album étonnant qui nous éclaire directement sur ce qui forme la personnalité de Wyatt. Combat presque constant entre d'une part une irritation, une mauvaise humeur et d'autre part un désir de simplicité, de douceur puérile. Des bruits partout, des tas de notes qui cognent et qui frappent, une batterie qui ne rythme pas (qui suggère) ou bien qui rythme trop, des voix, beaucoup de voix qui articulent confusément des comptines d'enfant. Un album de percussionniste, pratiquement sans aucune mélodie, dans lequel le moindre son produit devient rythmique. Une ambiance folle. Pas la folie des grandeurs, pas la démence paranoïaque. Simplement la théâtralisation musicale du monde quasi-fermé quasi-secret de Robert Wyatt.



Robert Wyatt, petit rigolo

Matching Mole, sur scène, c'est un peu cela. Un peu Soft Machine aussi, parce que l'on ne rejette pas en deux temps trois mouvements tous les automatismes acquis en plusieurs années. Et puis, il n'est même pas question de les rejeter. « Un an avant mon départ officiel, je savais déjà que j'allais quitter le Soft Machine, mais j'ai essayé d'en retirer un maximum ». Matching Mole n'est donc pas un essai de rupture, c'est plutôt un essai d'indépendance. « Aussi loin que je me souvienne, j'ai toujours utilisé le même mode d'approche pour jouer, écrire et travailler ». Le Soft constituait donc pour Robert Wyatt une sorte de plate-forme avancée d'où il pourrait aller plus loin dans sa propre démarche. C'est ce qu'il fait pour l'instant en compagnie de Bill McCormick (basse), Phil Miller (guitare), et Dave Sinclair (orgue), ce dernier faisant précédemment partie de Caravan.

Matching Mole se cherche encore, évolue tout en tensions internes, incisives, ou bien il freine et n'ose pas. Il manque certainement au groupe le désir d'aller quelque part, de savoir où aller. Robert Wyatt ne veut pas jouer au chef, et il a raison. Mais, de par sa position psychologiquement supérieure, les autres semblent attendre quelque chose de lui, un déclic, une indication. Le petit jeu des hésitations peut encore durer longtemps. Les musiciens ne se sentent pas responsables de la musique et quelquefois même, la relation chef/ exécutant semble être celle qu'ils préconisent. La tension monte lentement, l'irritation s'installe, devient insoutenable, aussi bien pour le musicien que pour l'auditeur. Incompréhension. Incommunication. Difficulté de jouer. Arrivé à un degré de saturation, de point de non-retour, éclatement. C'est le plus souvent Dave Sinclair, probablement le plus sensible au malaise, qui se décide à agir, en lançant le son derrière la stridence de son orgue. Et les trois autres suivent, se précipitent dans l'appel d'air ainsi provoqué. C'est une longue ruée derrière Sinclair, passionnante parce qu'issue d'une situation psychologique que l'on vient de vivre. Le taureau s'essouffle, l'illusion de liberté est atteinte par les musiciens, et la valse-hésitation s'installe à nouveau, ainsi que le doute. Jusqu'à une nouvelle course éperdue. Et ainsi de suite.

La machine de Robert Wyatt est toujours aussi précise, aussi suggestive. Mais elle ne sert qu'à soutenir les ambiances. Rarement elle les provoque. La basse de Bill McCormick possède un phrasé assez libre, qui chante parfois jusqu'au lyrisme, et qui remplace paradoxalement les déficiences et l'inefficacité de Phil Miller à la solo. Les sonorités que laisse échapper la guitare ne s'intègrent pas: elles sont trop propres dans le magma bouillonnant produit par les trois autres. Le fait que Phil Miller se réfugie constamment derrière son ampli semble être une indication qu'il est très peu sûr de lui-même et mal à l'aise dans le groupe. Il est rare de le voir pénétrer dans les rythmes et les mélodies. La guitare n'est décidément pas un instrument suffisamment respiratoire pour ce genre de musique à fleur des sens. Trop nette et trop inhumaine (métallique). On lui préférerait le

souffle free d'un saxo ou d'un cornet, qui permet plus de spontanéité et un contact plus intime, plus sensuel (la bouche) avec le son produit. La guitare possède des limites et ce n'est pas un hasard si elle n'est que très rarement utilisée par les musiciens de free jazz.

Matching Mole était fragile et passionnant. Il était prêt à se désintégrer, et ne l'a pas fait. Musique interne, autant que celle de Soft Machine, mais qui, au contraire de ce dernier, ressent le besoin de se justifier, de s'expliquer. Qui hésite et fait hésiter. Robert Wyatt, pour s'exprimer plus pleinement, veut se consacrer de plus en plus au travail de studio. Cela ne lui convient pas tellement, qu'on lui dise : « Exprimez-vous ici, sur cette scène, de 21 à 22 heures. » II a besoin de calme, de temps et de libération pour communiquer. End of an ear ?

J.L. Crucifix

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Soft Machine à Paris... - Extra - N° 13 - décembre 1971



SOFT-MACHINE à Paris . . .

Quoi qu'on veuille penser, il n'y a pas si longtemps que le « Monstre Public » manifeste son attention à la musique de **Soft Machine**. Cela va bientôt faire six ans que le **Soft** ont été oubliés dans le pays-même qui les a vu naître, ceci tout simplement parce que quelques personnes ont tout bonnement cessé de les écouter, parce que les journalistes ne se sont plus rendus à leurs concerts, parce que la plupart des maisons de disques ont préféré sortir des disques de crétins. Tous ces judas auraient pu dormir encore longtemps si un beau jour, **S.M.** n'avait pas fait l'affiche de la célèbre chapelle du jazz qu'est le Ronnie Scott's Club.

Il doit y avoir douze ans de cela, l'Angleterre entendait pour la première fois les balbutiements de ce qui allait devenir la machine molle. C'était à Canterbury, du côté de 1959. Pour passer le temps, deux étudiants adaptaient, à leur manière, des sonates de Milhaud et de Bartok, sans se priver pour autant d'écouter des musiciens tels que **Cecil Taylor**, **Ornette Coleman** et **John Coltrane**. Ces deux étudiants s'appelaient **Mike Ratledge** et **Brian Hopper**. Les qualités du premier s'exerçaient sur un clavier de piano, celles du second s'épanouissaient entre le bois de la clarinette et le cuivre du saxophone ténor. Très vite, le duo mua en quartet et accueillit en son sein deux autres musiciens : **Hugh Hopper** (basse) et **Robert Wyatt** (drums). Deux ans plus tard, en 1961, le quartet perdit **Brian Hopper** mais gagna, avec l'arrivée de son remplaçant, son premier nom : **Daevid Allen Quartet**. Expérience éphémère puisque le groupe, nouvellement constitué, ne tarda pas à éclater. Majorque vit donc le retour de **Mr Allen**, Oxford celui de **Mike** alors que, loin de se décourager, **Hugh** et **Robert** formèrent avec **Kevin Ayers** et **Brian Hopper** les **Wild Flowers**. Enfin, en 1966, ce fut la réunion **Allen - Ayers - Ratledge - Wyatt**, auxquels vint s'adjoindre un guitariste américain : **Larry Knowlin** ; **Hugh** a disparu. Le groupe prit d'abord le nom de **Mr Head**, puis, en s'inspirant de **W. Burroughs**, celui de **Soft Machine**.

Au départ de **Larry Knowlin**, dont les idées, quant à la ligne musicale à suivre, ne s'accordaient pas à celle des quatre autres, **Daevid** devint guitariste, laissant à **Kevin** le soin d'assumer le rôle de bassiste ; **Robert** chantait, **Mike** venait d'acheter son premier orgue et personne n'avait de nouvelles de **Hugh**. En dépit de leur tendance à user d'effets, alors qualifiés de « peu orthodoxes », et leur refus prétentieux de percer à travers la

masse, la musique de la machine molle ne cessa de se teindre d'un environnement plus brutal, toujours plus excitant. De plus, et ce bien avant beaucoup, dirigés par **Mark Boyle**, les effets de lumière destinés à intensifier l'assaut véritablement physique de leur musique, dont le groupe se fit le premier utilisateur, ne manquèrent pas, et de surprendre le spectateur et de conditionner l'auditeur.

En avril 1967, avec « Love makes sweet music - Feelin' reelin' and squealin' Ayers», échoua la première tentative d'accession au hit-parade. Trois mois plus tard, alors qu'éclatait aux U.S.A. le mouvement Flower Power, le groupe se retrouva en France, sur la côte d'Azur, pour l'inauguration d'une discothèque. A cette inauguration succéda l'accompagnement d'une pièce de **Pablo Picasso** (le Désir attrapé par la queue), lors du festival libre de Saint-Tropez. Monté à Paris, **S.M.** participera, au studio des Champs-Elysées à «Sainte-Geneviève sur le tobogan», spectacle situé à mi-chemin entre Dada et l'avant-garde. Au retour en Angleterre, **Daevid** se vit refoulé et S.M. devint un trio que Paris ne devait pas tarder à revoir dans l'accompagnement d'Ubu Roi à la biennale, puis en novembre au Palais des Sports pour « La fenêtre rose ».



En 1968, **Mike Jeffries**, manager des **Animals** et de **Jimi Hendrix**, proposa au groupe d'accompagner ce dernier dans sa tournée américaine. Très vite, l'entreprise dégénéra en une sorte de marathon où il fallait jouer nuit après nuit et rouler toute la journée ; les **Soft** ne dormaient pas plus qu'ils ne répétaient. La tournée n'eut pas, pour eux, le succès qu'ils étaient en droit d'espérer. Désireux de toucher un public plus large, le groupe réintégra pour un temps les studios d'enregistrement et sortit leur premier 30 cm qui, s'il se vendit bien aux U.S.A. et sur le continent, n'eut même pas la chance de sortir outre-Manche ; il fallut attendre que Probe label (E.M.I.) en accepte la distribution pour le voir enfin apparaître dans les rayons des disquaires de l'île. Mieux arrangé (remplacement de **Kevin Ayers** par **Hugh Hopper** après le retour des Etats-Unis), le second LP donnera de **S.M.** une image plus sophistiquée. «C'était très agréable pour moi de jouet du free, mais la nécessité d'écrire pour composer l'était nettement moins» (**Kevin Ayers**). Ce second LP, à l'opposé du premier, qui restituait essentiellement l'intensité de la scène, présentait un **Robert Wyatt** moins mis en évidence, ayant quelque peu rompu avec le chant, un **Mike Ratledge** sorti des solos de trente secondes, et surtout une basse beaucoup plus construite : celle de **Hugh Hopper**. Malgré la permanence d'une certaine préciosité,

l'auditoire s'élargissait.

Avides dans la recherche, les **Soft** laissèrent ensuite leur musique se grossir de cuivres. Tentative plus ou moins appréciée (concert de la Mutualité, décembre 1969), mais loin de ne pas se trouver enrichie si l'on en juge par «Third », troisième et double album. Quatre morceaux seulement ; deux de **Ratledge** «Slightly all the time» et «Out bloody rageous», un de **Hopper** « Facelift », enregistré en public, et un de **Wyatt** «Moon in June ». La sobriété était de la partie. De « Facelift', qu'introduit un étonnant solo d'orgue de **Mike**, rejoint par le soprano de **Lynn Dobson** à « Out bloody rageous », de changement de temps en changement de temps, la machine bouscule et écrase plus qu'elle ne s'est jamais permis de le faire. Parfois un peu submergeants, les cuivres répètent le thème tandis que les soli de **Mike** introduisent le tempo suivant. Avec les cuivres, et en leur permettant une grande liberté d'expression, **S.M.** et par là, la pop musique croisaient le jazz en élargissant son éventail. De ces cuivres (**Nick Evan**s, trombonne, **Lynn Dobson**, flûte-soprano, **Mark Charig**, flügelhorn et **Elton Dean**, alto-saxello, seul **Elton** subsistera en tant que membre à part entière du groupe. Connu pour avoir « sévi » au sein des **Hoochie Coochie Men** de **Long John Baldry** avec **Rod Stewart** et un pianiste, plus connu aujourd'hui sous le nom d'**Elton John**, c'est **Elton Dean**, qui, après le départ de **Robert Wyatt**, amena aux trois «anciens» le nouveau batteur **Phil Howard**. Beaucoup de changements au cœur de la machine... et pourtant elle tourne.

Bruno Ducourant

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

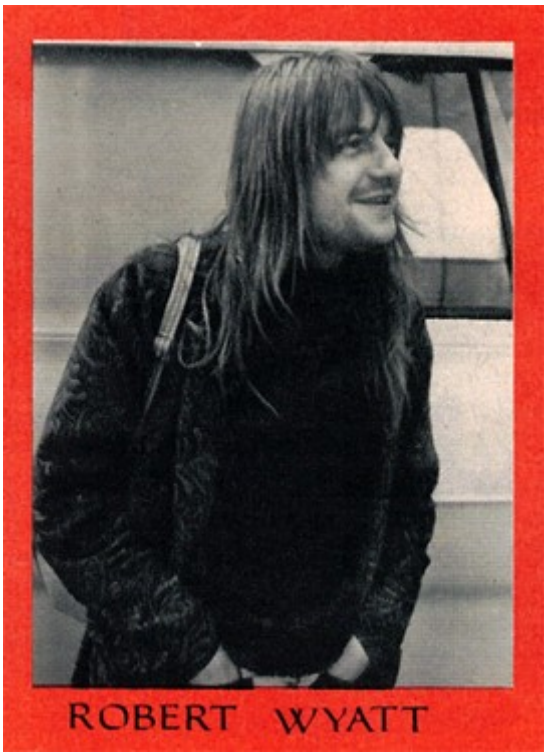
Interviews & articles

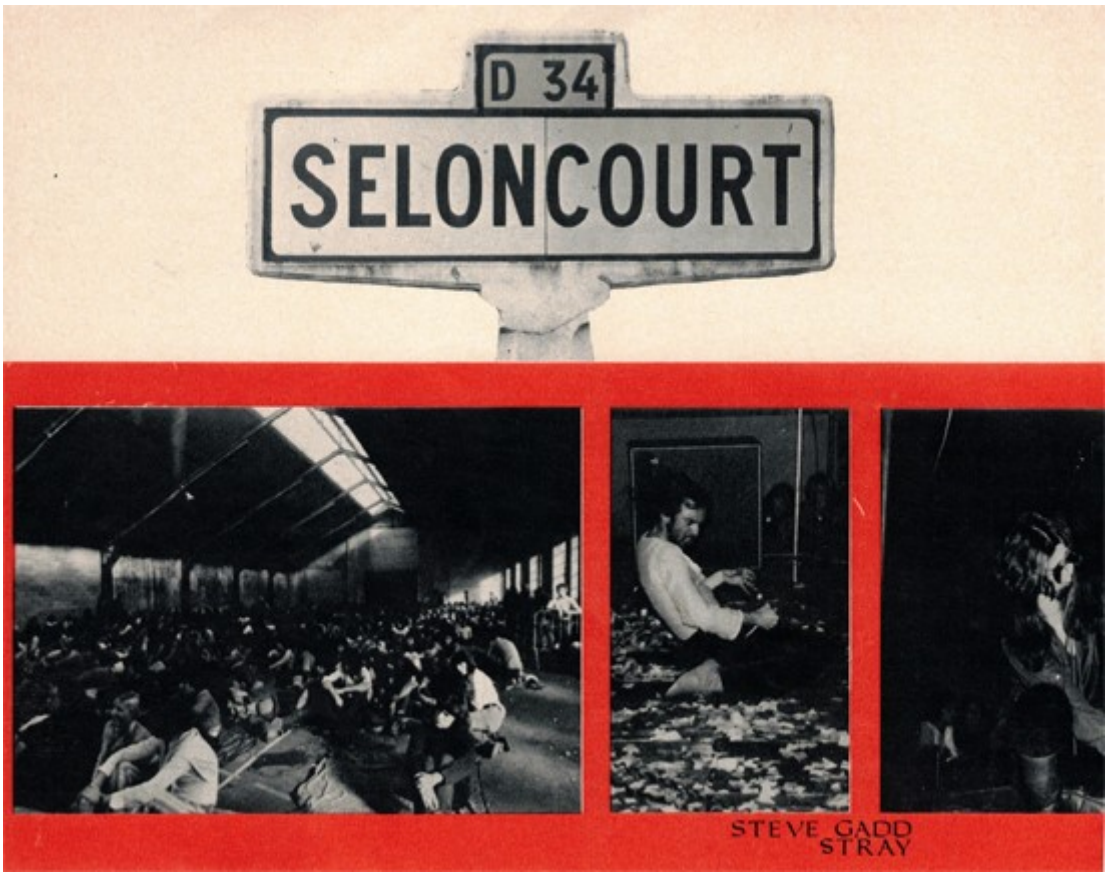
ABÉCÉDAIRE

Back to the list

Festival de Seloncourt - Extra - N° 12 - novembre 1971







'

Seloncourt : A ce nom est maintenant indissociable celui de Festival.

Si vous n'y étiez pas, vous avez certainement entendu ou lu qu'un grand festival, organisé par Jean-Claude Rognant s'y déroulait les 18 et 19 septembre. Quelques surprises au programme puisque bon nombre de musiciens anglais se sont désistés.

Seloncourt, petite bourgade du Doubs (6.000 habitants), près de Montbéliard.

Le site : une grande salle dite «Omnisport», de construction assez ancienne (qu'importé), devant une grande place servant de parking et, à côté, un terrain aménagé en camping.

Samedi 15 h. Heure d'ouverture du 4e festival de pop musique de Seloncourt.

Déjà un millier de personnes sont assises dans la salle pour assister aux éliminatoires du concours de groupes amateurs. Parmi les dix formations à s'être présentées, quatre furent sélectionnées pour le lendemain :

Iris, Théorème, Hopeful, Psychose.

A 20 h, deux chanteurs de folk viennent à point. Après plusieurs heures de musique fortement amplifiée, il est agréable d'entendre le son d'une guitare sèche.

A 21 h un groupe français fort attendu : Ange. Pete Brown tient à les présenter lui-même, « Bonjour, tout à l'heure Robert Wyatt et moi viendrons jouer un petit morceau, mais maintenant je laisse la place à mes amis français : **Ange** ».

D'emblée, le public est conquis par « Le vieux de la montagne » puis « Dame Nation », deux compositions récentes. Christian quitte son orgue pour un tambourin et un micro. Son jeu de scène fait un peu penser à Roger Chap-man (Family). Une heure en leur compagnie passe vite. Ils sont rappelés par le public et remontent sur scène pour glorifier un ami à eux et c'est « Ballade pour un juteux ». Depuis maintenant trois mois que ce groupe est professionnel, on constate une très nette évolution, 6 h de répétition par jour, cela se voit et s'entend.

A 22 h 30, **Jenghiz Khan** venant de Belgique, passent à leur tour. Ils font une musique hard et leurs titres sont ceux gravés sur leur premier album « Well Cut ». Le soliste, également chanteur, possède une voix puissante et très aiguë. Il fut musicien de Vince

Taylor, on s'en rend d'ailleurs compte car sur scène, il joue jambes écartées et tremblantes en se penchant. Ils ont été très surpris par le public français qui resta très calme durant le temps où ils installaient leur matériel. C'est leur premier passage en France et ils nous connaissaient seulement d'après nos dignes représentants (public à Wight) de l'année dernière.

Il est 1 h, le dimanche matin, après une longue attente, due à l'installation de leur matériel, le premier groupe anglais Stray commence à jouer. Leur musique (hard rock) manque de diversité. Par contre, c'est un bon spectacle visuel (jeu de lumière, feu de poudre, bombe projetant des papiers, nuage de fumée). Leur répertoire est formé de leur 33 tours « Suicide ».

Un trio anglais leur succède : **Bachdenkel**. Leurs compositions sont originales et parfois violentes, mais ils ne semblent pas exploiter toutes leurs possibilités. Le son de la guitare s'identifie parfois à celui de l'orgue ou de la flûte.

4 h 30, **Pete Brown** et **Robert Wyatt** (Ex-Soft Machine) n'ont pas de problèmes de matériel puisqu'ils utilisent seulement une batterie et les bongos de Pete. Ils se lancent durant vingt minutes dans une improvisation de percussions jamais lassantes. Ils sont fort appréciés.

Deux musiciens de grand talent.

Avec eux, se termine le premier jour de ce festival. Pour le lendemain ou plutôt pour ce soir, il est 5 h du matin, est annoncé **Soft Machine**, première formule.

Dimanche 19 septembre, 15 h.

Finale du concours. Les quatre sélectionnés doivent jouer une demi-heure.

Iris de Montbéliard se classe premier. Rien de surprenant, étant donné leurs qualités musicales. Les vocaux sont jolis et bien en place Les compositions originales sont chantées en français.

Psychose venant de Paris prend la deuxième place. Ils possèdent également un répertoire personnel, anglais et français. Leur musique est hard rock et quelquefois, ils y incorporent un sax.

'Hopeful de Maçon se place en troisième position. Ils interprètent des morceaux de T.V.A. (Sweet Little 16 - Bad Scene) Jimi Hendrix. Grand Funk et Black Sabbath. Leurs interprétations n'ont rien à envier aux versions originales.

Théorème, Saint-Louis (Rhin). Ils ont composé un opéra pop : « la comédie humaine » dont ils extraient plusieurs morceaux chantés en anglais. Les titres traduits sont : Nombril, La route du vin (ils ne sont pas Alsaciens pour rien) et Maison.

A 18 h un groupe surtout connu dans l'Est : **Le Point**.

Trio composé d'un orgue, basse et batterie. Leur musique s'apparente à Nice dont ils ont été longtemps de fidèles interprètes, ainsi que du Soft. De bons musiciens qui, malgré leurs nombreuses tournées M.J.C., sont méconnus, dommage ! Ils composent tout leur répertoire et les vocaux sont en français.

19 h 30 - **Kleptomania** Un excellent groupe belge. Ils définissent leur musique comme étant du « rock un peu acide». Peut-être le meilleur groupe belge du festival. Ils portent bien leur nom, car la première chose qu'ils ont faite en arrivant sur scène, c'est de prendre le micro du présentateur, il leur en manquait un.

Le groupe suivant, belge également : **Lagger Blues Machine**. Malgré leur nom, ils ne font pas de blues, mais une musique de recherche avec pour base le classique. Cette influence vient de l'organiste. Leur musique est bien différente du commercial que nous connaissons des Wallace Collection. La Belgique a, elle aussi, une musique que nous gagnerions à connaître.

Pete Brown, fortement applaudi, vint lui-même présenter de vieux amis, son cheval de guerre : **War Horse**.

Ce groupe est formé d'un chanteur, un soliste, un organiste, un bassiste et un batteur. Un très bon groupe faisant une musique simple, sans grosses surprises, mais très «rentre

dedans». Ils interprètent plusieurs rocks. Le batteur a un jeu très rapide et jongle avec ses baguettes. Leur concert se termine dans un délire de sons et l'orgue d'abord bousculé se retrouve couché.

Le groupe suivant est une bonne surprise, puisqu'il n'avait pas été annoncé : **Daevid Allen Gong**.

Après une heure d'installation du matériel imposant de ce groupe, il est 0 h 30, lorsqu'il commence à jouer. **Gong** c'est : **Daevid Allen** (guitare, chant), Christian Iritsch (basse), Pip Pyle (batterie), Didier Malherbe (flûte, sax et soprano), Gilli Smyth (vocal).

Gilli possède parfois les intonations de Janis Joplin. Leur musique ? Ah oui ! Elle semble, par moments, tirée du folklore breton et presque sautillante (ayez un peu d'imagination), parfois elle semble s'apparenter à Pink Floyd par la recherche et les sons, aucune concession commerciale et très élaborée.

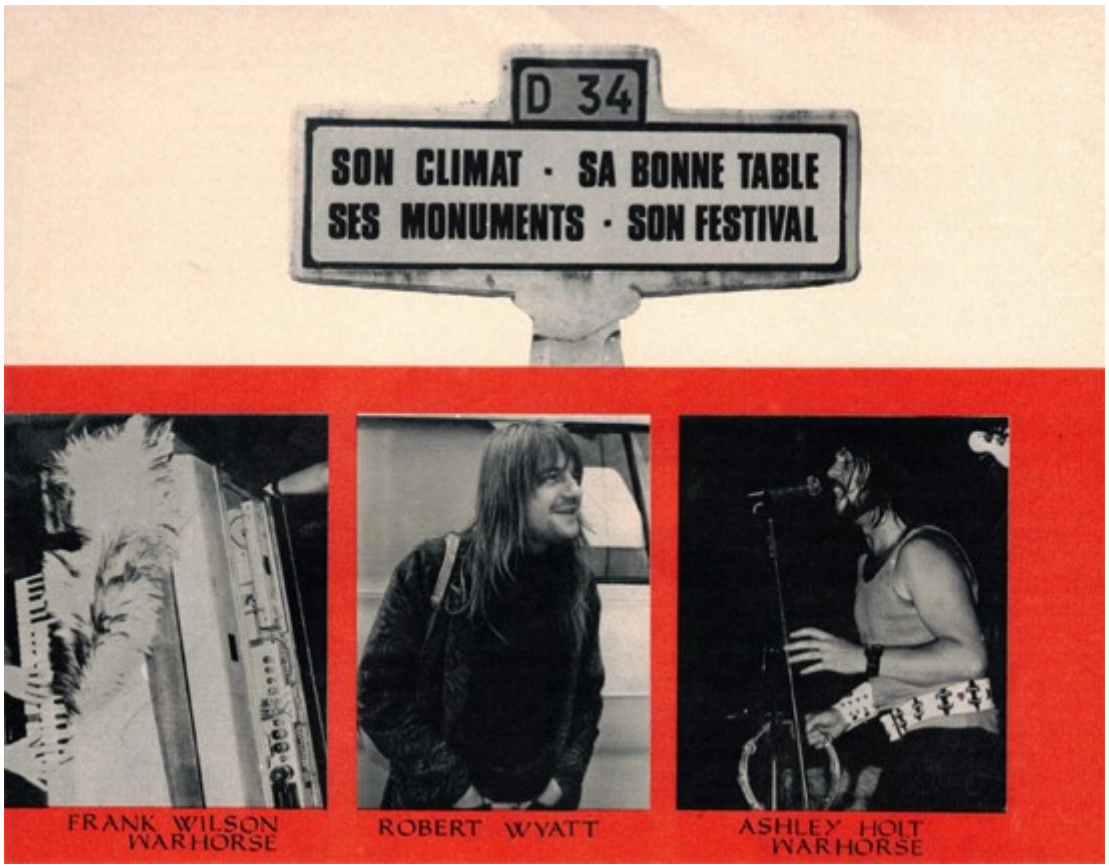
Il est 1 h 30, dans une demi-heure, le festival doit prendre fin.
Pour terminer un festival, rien de mieux qu'un vache de bœuf. Mais vraiment un super-bœuf avec la participation de **Gong** au complet, auquel se joignent **Kevin Avers** à la guitare solo et au vocal, **Robert Wyatt** donne un coup de main au batteur de Gong (à deux sur une double batterie, c'est logique), **Pete Brown** aux percussions, le batteur de **War Horse** au tambourin et vocal. Pendant une demi-heure c'est quelque chose «d'EXTRA». Ils improvisent sur la base d'un morceau du deuxième album de Soft. Le public qui somnolait est debout et tape dans ses mains. C'est ainsi que se termine le festival.

Ah! Un gars qui dit être venu spécialement de Paname veut nous faire entendre ses « chansons très engagées ».

Bon ! Branche-lui un micro, mais cinq minutes seulement, après on démonte.

Les groupes ayant eu le plus de succès pour le samedi, furent **Ange**, **Genghiz Khan** et le dimanche **Kleptomania**, **Lagger Blues Machine**, **War Horse**, **Gong** et surtout le bœuf de clôture. Trois mille personnes assistaient à cette grande fête et aucun incident n'est survenu. Cela vous dit quelque chose?

Guy Stoefler
Photos : D. Cazenave



Previous article

Next article

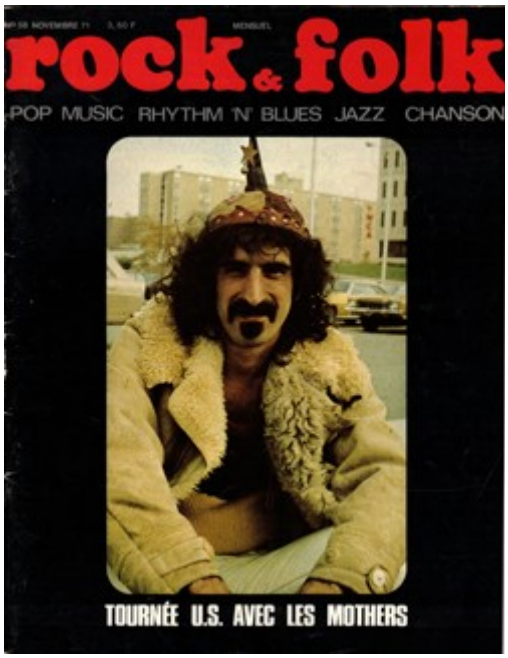
Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Ange, Iris et Le Point - Rock & Folk - N° 58 - novembre 1971



ange, iris et le point

Seloncourt est un patelin qui n'a rien de folichon à première vue. Quelques maisons parmi des milliers d'autres maisons et quelques centaines d'usines. Belfort n'est pas trop loin, Sochaux tout près, avec un immense parking sur lequel sont soigneusement rangées les bagnoles Peugeot, bien propres, les chromes garnis de papier collant jaune, une véritable mer de tôle bien astiquée. Entre les maisons, ce que l'on voit du paysage est assez plaisant : le Jura s'incline, bien vert (la Suisse n'est qu'à 13 kilomètres).

Mais pourquoi tous ces petits patelins ont-ils des noms qui se terminent tous en « court » ? Audincourt, Hérimoncourt, Seloncourt ? Et pourquoi y-a-t-il dans cette région de France une activité pop que l'on peut qualifier d'intense, vraiment intense ?
C'est vrai, la contrée est sillonnée par des groupes de chevelus qui traînent dans de vieux camions (Peugeot bien sûr) de vieux amplis qui n'en peuvent plus, de vieux amplis qui crachent cependant leurs watts pourris dans tous les clubs et bals de la région. Serait-ce la pop des usines, analogue à celle qui secoue hystériquement des villes comme Détroit aux États-Unis, ou Liverpool en Angleterre ? Pourquoi pas... Il y a dans cette partie de la France, ainsi que dans le nord et dans le nord-est, un mouvement très vivace qui pousse les jeunes à jouer de la musique, pas seulement pour leur plaisir, mais surtout parce qu'ils en ressentent le besoin. Et, en général, ces groupes sont bons. Leurs qualités se situent même bien au-delà de leur talent ou de leur compétence en tant qu'instrumentistes, ou compositeurs. Elles tiennent au fait que lorsque ces jeunes types montent sur scène, ils se vident les tripes, parviennent à faire passer dans le public une grande partie de leur émotion ou de leur enthousiasme.



4e Seloncourt Pop Festival : sur scène, Hopefull.

A côté de ces groupes n'ayant pas encore atteint une maturité musicale certaine, il en existe d'autres qui, au contraire, se révèlent comme de véritables groupes professionnels, composés de musiciens compétents pouvant prétendre jouer un rôle capital dans l'évolution de la musique pop de ce pays. A Seloncourt, il y en avait trois, de ces groupes. Ange, Iris, et le Point.

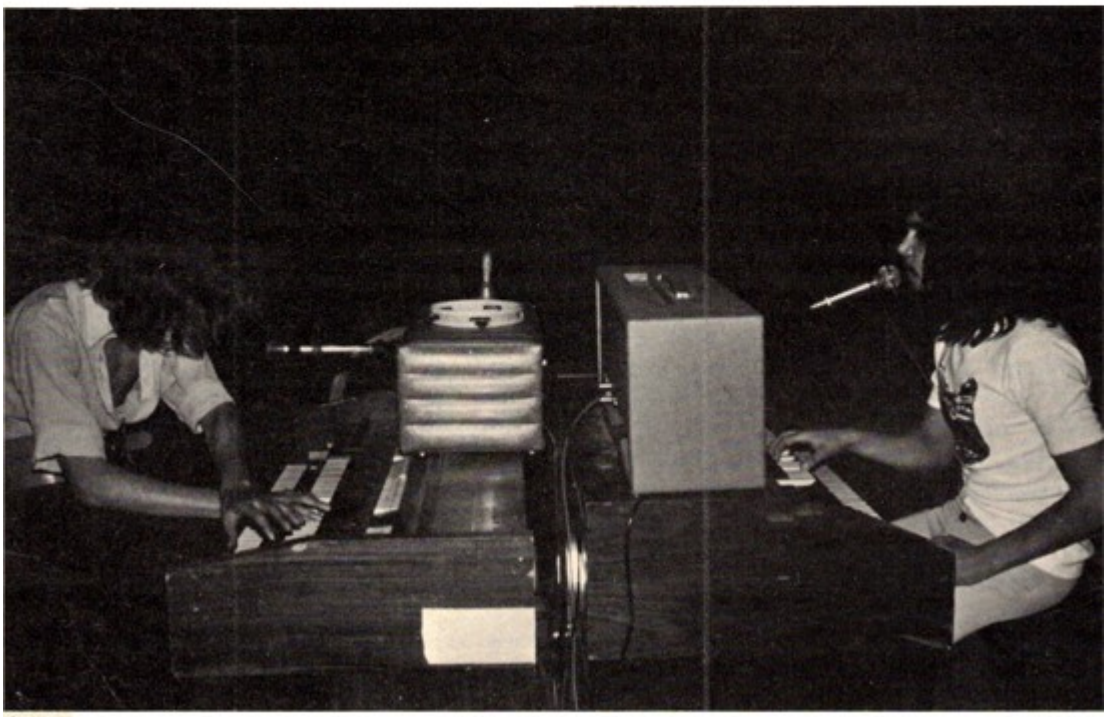
Je suis Dracula

Ange joua lors de la première journée de ce festival, le 18 septembre, et son show fut sans aucun doute l'un des moments les plus passionnants de ces deux journées. L'obscurité les aurait avantagés, ces musiciens dont la grande qualité est de créer un climat d'une densité absolument inouïe. La lumière qui tombait de la verrière avait trop tendance à diluer les couleurs, à agrandir le champ de vision, et le spectateur ne pouvait ressentir l'impact d'Ange comme il l'aurait fallu. Ce fut néanmoins un grand moment, qui aurait mérité de s'insérer en soirée, entre Genghis Khan et Stray, par exemple.

Ange, c'est deux orgues accolés, une guitare, une basse, et une batterie, une flûte et un cor de chasse qui swingue d'une façon étonnante. Et des cheveux partout. Le son, épais, fort, se propage en nappes minces, qui s'enflent soudain, se brisent, ou ondulent, selon l'humeur de Christian Decamps, organiste et chanteur, qui porte véritablement le groupe et le fait délirer, car il est « fou », Christian Decamps. De ces fous un peu géniaux, capables du meilleur comme du pire. De ces types qui, sur scène semblent de véritables démons, possédés par leur musique dont ils vivent à l'extrême les plus insensibles changements, les plus petits soubresauts. Une note le fera bondir, bras brisés et mains crispées, énormes yeux blancs Injectés de noir, et langue abandonnée. Et il parvient à chanter, il parvient à prononcer clairement les mots qu'il veut dire, ces chansons torturées dont on s'aperçoit qu'elles sont parfois de beaux poèmes : « Décembre enveloppe mon âme impure/Pour la plonger dans sa torpeur/Décembre m'injecte sa froidure/ Afin que janvier gèle mon cœur/Et dans mon ciel noir/La lune fait l'amour aux étoiles » (« Tout feu, tout flamme »). Decamps est également un être hanté par les spectres, les vampires, les choses parallèles, irrationnelles. Il le dit dans ce fabuleux morceau qu'est « Les vieux livres » : « Je suis Dracula et j'en ris de rage ». Et il faut le voir, hurler, en écumant presque : « Je suis Dracula ». Une grande mèche noire lui barre le front, qu'il a alors luisant, et ses yeux roulent, suivent la cadence infernale de la rythmique. Ange est un groupe qui, il y a quelques mois, paraissait bien jeune. Aujourd'hui, tous ont pris de l'assurance, du métier. Ils deviennent des professionnels, et si les co...ns ne les mangent pas, ils feront de (très) grandes choses. Faut bien se mouiller dans la vie, et il est bien plus important de le faire lorsqu'il s'agit de groupes français.



Christian Decamps.



Ange.

Pétards et fumée

Des qui ne feront rien du tout, par contre, ce sont les groupes belges que l'on nous demanda de considérer comme des vedettes. Nous avons reçu plusieurs lettres de lecteurs belges qui nous disaient : « Vos groupes français, c'est caca, nous, en Belgique, on en a des extras ».

Rien du tout, oui. Il paraît que Gengiz Khan est le meilleur groupe belge, on leur aurait même fait enregistrer un LP. Ce sera donc encore un disque de guitare jouée mécaniquement, à toute vitesse, une basse bien ronflante et la grosse batterie par là-dessus, qui ne marque pas de tempo parce que cette musique est tellement jouée sans motivations qu'elle n'a aucun véritable rythme. La musique de Gengiz Khan est de l'esbrouffe démagogique. Le soliste qui, assis, se lance dans un long solo bien scandé, juste ce qu'il faut pour faire taper dans les mains, ce n'est pas de la musique, ça, c'est l'art de provoquer un réflexe des plus primaires, de la part de l'auditoire. Qu'il y réussisse, bravo. Que le public réagisse, c'est normal (encore que ce ne fut pas le délire, loin de là !), il est venu pour ça. Que Gengiz Khan soit un bon groupe, non.

Lagger Blues Machine s'avéra un peu meilleur, mais il jouait beaucoup trop fort, dans cette salle de gym transformée. Le batteur, surtout.

Stray, qui succéda à Gengiz Khan (Lagger Blues joua le dimanche) s'exprime très bien, par contre. D'autant mieux qu'il n'a rien à dire et est donc parfaitement à l'aise. Tout ce qui les intéresse, les types de Stray, c'est de jouer à toute vitesse, très fort, plus fort que tout le monde, cette musique qui existe seulement grâce à la puissance des amplis, grâce aux watts, aux pédales fuzz, à l'écho, à la distorsion. Ils ne s'arrêtent que pour recommencer,

la même chose, dans le même accord. Après une heure de ce traitement de choc, chacun est tout à fait abruti, et personne ne distingue clairement ce qui se passe. La « musique » de Stray n'est plus qu'un brouillard de bruit, dont rien ne ressort. Le final, c'est tout d'abord un pétard/ bombe qui explose, tirant les spectateurs de leur torpeur, et des milliers de petits morceaux de papier qui s'envolent, un écran de fumée puante, colorée par les lumières qui clignotent depuis le début. Très éprouvant.

Backdenkel

Une chose bien, à Seloncourt : on pouvait aller faire un tour et retrouver une place. C'est rare, dans les festivals, de pouvoir se relaxer entre deux groupes. Un bon bol d'air après Stray, cela fait du bien, encore que l'air en question était plutôt frisquet : heureusement que ce festival n'était pas en plein air.

Jean-Claude Rognant, dont c'était là la quatrième réalisation dans le genre, a maintenant acquis une expérience appréciable ; il sait ce qu'il faut faire et ce qu'il faut ne pas faire. Pas de grands rassemblements, qui nécessitent une organisation énorme, mais des plus modestes, qu'il est pratiquement certain de réussir. Cette année, son plateau, plus ambitieux que celui des autres années, lui causa bien du souci, les groupes se décommandant sans arrêt, l'obligeant à faire des changements en catastrophe. Curved Air, prévu, ne vint pas (« Ils voulaient venir en avion-première-classe et une bagnole américaine pour chacun d'entre eux, je leur ai dit qu'ils pouvaient rester là-bas ! »). Mitch Mitchell s'est excusé, et Jack Bruce voulait un hôtel Hilton à Belfort. « Gallagher n'est pas venu non plus, il s'est fait plus ou moins truander par quelqu'un en France et il en a marre ». Impossible, de toutes façons, de faire venir un groupe vedette, genre Led Zeppelin. Les deux mille personnes qui se déplacèrent n'auraient pas suffi à payer les road managers. Il fallait jouer modeste, présenter quelques groupes anglais (« Ce sont eux qui attirent le monde ») et quelques groupes régionaux, ceux qui ont un nom.

Backdenkel, trio anglais résidant en France, est une sorte de fantôme. Beaucoup de gens, à Paris, connaissent ce groupe qui travaille dans une cave depuis des années. Des disques furent annoncés, que l'on ne vit jamais. Un LP sortira prochainement, chez Philips, et il risque de provoquer quelques remous, c'ar Backdenkel fait partie de ces groupes anglais qui, lorsqu'ils sont bons, peuvent faire des choses excellentes. Par malheur ils passèrent si tard et ils jouèrent si fort, eux aussi, tellement trop fort après tout ce que l'on avait subi au cours de cette soirée ! Quel dommage, car leur musique méritait d'être écoutée avec attention, ce guitariste merveilleux de technique et de doigté, qui sortait de sa guitare les sons les plus purs ou les plus fous, violant son instrument avec désespoir, interminablement, sans jamais relever la tête. Trois musiciens, seulement, qui se permettent de jouer une musique totalement inédite. Il faudra écouter très soigneusement le disque pour tenter de comprendre comment ce guitariste peut arriver à un tel résultat, aidé, il est vrai, par la basse à six cordes dont le rôle est très certainement prépondérant. Après, le bœuf que Wyatt et Pete Brown se sentirent obligés de faire parut bien vain. D'ailleurs, les deux compères s'en rendirent compte et cessèrent rapidement de taper l'un sur sa batterie, l'autre sur ses bongos.



Stray.



War Horse.

La musique et le show

Le concours des groupes amateurs fut gagné par Iris, groupe régional, habitué du Golf Drouot. Lui aussi s'est affermi, devient de plus en plus professionnel, rompu à la scène, et sa musique s'en ressent, plus concise, plus percutante. Elle a retrouvé une fraîcheur et un allant absents à une époque. L'organiste est bon, même dans son petit numéro à la Emerson, et tout tourne rond, nous aurons l'occasion d'en reparler, car Iris est un espoir, un solide. Le Point, par contre, c'est une certitude. Ce groupe, un trio orgue-basse-batterie, deviendra très bientôt l'un des plus grands. J'en connais peu qui auraient osé s'embarquer comme eux l'ont fait dans un « King Kong » signé Frank Zappa, et improviser

sur ce thème pendant plus d'une demi-heure, sans jamais se répéter, sans jamais ennuyer, et toujours une musique qui swingue, qui swingue de tous les côtés, du côté du bassiste, de celui de l'organiste, de celui du batteur dont les cymbales ne restèrent pas une seconde immobiles. Ils ont dit tout ce qu'ils avaient à dire, ce jour-là, ils ont montré tout ce dont le Point était capable en ce moment. Agréable de voir que des jeunes musiciens connaissent et comprennent si bien la musique de Zappa ou des Soft Machine, c'est bien de réaliser un beau jour que certains osent la jouer, peuvent la jouer, et en tirent quelque chose qui servira à élaborer leur propre musique. Le plus intéressant, c'est que cela s'est passé à Seloncourt, que le groupe en question, comme Ange, comme Iris, est originaire de la région, et que de Paris, il s'en contrefout... Combien y en a-t-il d'autres, de ces groupes, dans le Jura, en Bretagne, n'importe où ? L'ovation que recueillit le Point aurait pu être plus forte si le groupe s'arrêtait un instant, entre chaque morceau, laissait le public respirer, une seconde. Un petit détail...

Warhorse est un bon groupe de scène, et la scène est sa seule raison d'être : ce groupe anglais n'a qu'un but, faire le tabac, se défoncer, et donner du bon temps aux gens. Leur procurer une émotion physique la plus intense possible. Ils y parviennent très bien, à eux cinq. Ils jouent très fort, mais le son, propre, transmet parfaitement l'excitation d'une musique menée tambour battant, surtout que, sur le plan visuel, ce n'est pas mauvais non plus : ils se remuent comme des démons, sautent et se démènent. De vrais, d'authentiques professionnels, qui mouillent leur maillot, ne se foutent pas de la gueule du monde. Leur truc est calculé, minutieusement. Bien avant de faire valser son instrument, l'organiste l'a soigneusement débarrassé de l'ampli et des instruments de percussion auxquels il servait de desserte. Le batteur est un démon, lui aussi, qui entraîne les autres instrumentistes dans un galop échevelé. Faire un triomphe dans ces conditions est justifié et irréprochable. Warhorse l'a obtenu parce que son show est très bien conçu. Ce groupe, au moins, n'a pas eu besoin de faire la putain pour obtenir les faveurs du public. Il s'est imposé. Ceci dit, le disque de Warhorse est bien près de l'insignifiance.

Vivement que

Gong aussi a fait le tabac. Je n'en ai malheureusement vu que quelques secondes, et j'ai donc également manqué la jam-session avec Wyatt, Brown, Kevin Ayers. Il paraît que c'était bien, que ça clôturait d'une façon idéale ce festival, le quatrième festival pop de Seloncourt.



Robert Wyatt.

J.C. Rognant, après le succès remporté par celui-ci, espère bien en montrer un autre, l'an prochain. Peut-être pas au même endroit, peut-être au même endroit, il ne le sait pas encore. Tout ce que l'on peut lui souhaiter, c'est de pouvoir continuer, car il le faut, c'est important, de voir que cela peut marcher, sans problèmes, sans flics, sans vin rouge, sans grosse vedette. Juste ce qu'il faut de décontraction et d'organisation, de sérieux. Juste ce qu'il faut de musique exotique (anglaise), pour donner leur chance aux groupes du coin qui ont tellement de choses à dire que l'on va très bientôt les entendre, les entendre partout.

Car l'on commence à voir le bout du tunnel, les groupes vont chasser les idoles fanées. Ils sont en train de le faire. Ce sont eux, les groupes, qui, bientôt, vendront du disque. Ce sont leurs chansons qui iront dans les hit-parades. ÇA, c'est important. Mais je parle des groupes français, ceux qui parlent le langage de tout le monde. Les autres, c'est bien, mais c'est bien pour le pied. Ce n'est pas Zeppelin qui remplacera Claude François, c'est bien plutôt Triangle, ou Martin Circus, ou Ange, ou Iris, ou un autre. Vivement que. —

Jacques Chabiron

Previous article

Next article

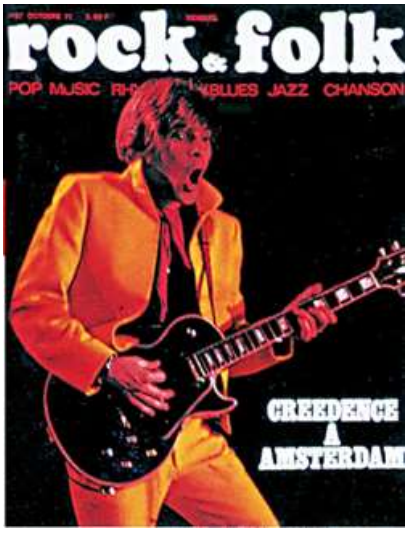
Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Une fête pop ulaire - Rock & Folk - N° 57 - octobre 1971



une fête pop ulaire

Fête de l'Huma. Fête du peuple. Culture populaire; et toutes ces choses. Ouais. Tout de même, le sourire grince un peu, malgré la belle organisation. Et puis il y a des trucs qui m'échappent : je ne suis pas ouvrier, ne l'ai jamais été, et aurais bien du mal à le devenir. 40-48 heures par semaine, j'ai connu cela il y a longtemps, jusqu'à ce que je découvre que je pouvais gagner ma croûte en me faisant moins chier, parce que mon éducation me le permettait (me permettait de concevoir l'idée qu'on n'était pas obligé de s'écrouler dans un bureau 8 plombes par jour pour faire travailler sa matière grise). Les HLM, j'ai jamais su l'impression que cela faisait de vivre dedans. Quant aux patrons... C'était plutôt les profs, surgés, adjudants, avant les flics. Aussi, il y a des trucs que j'ai du mal à comprendre quand je mets les pieds dans une grande fête populaire française. D'abord parce que mon esprit critique bourgeois me fait penser que la culture populaire ce n'est peut-être pas ça. Une idée qui ne me quittera pas pendant deux jours : faut-il pour distraire les gens - c'est-à-dire, en principe, pour les rendre heureux - leur offrir le même barnum d'abrutissement que celui qu'ils côtoient tous les jours?

La bouffe d'abord. Il n'y avait pratiquement que ça. Évidemment, deux millions de personnes à nourrir... Mais alors, pourquoi ce manque total d'originalité dans la distribution, sinon dans les produits eux-mêmes ? Uniformité glauque et monotone des baraques de saucisses-frites, s'étendant à perte de vue, avec pour seule variante le nom d'une fédération quelconque. Les gens ont pourtant grand besoin de quelque chose de différent. Pour les réveiller un peu, d'abord. Politiser, c'est d'abord surprendre, au risque de déranger. Sinon, on retombe dans la crasse conditionnante, abrutissante, quotidienne (télé, journaux; le médium est le message...). Il ne faut pas hésiter à faire un pas de côté de temps en temps. A force de marcher dans les traces du voisin, on finit par s'enfoncer. Un pas de côté, c'était peut-être sortir des choses habituelles (les concerts pop, nous verrons cela plus loin). Taper autre part qu'au niveau du tube digestif. Il y avait trop de spectacles grotesques : je pense à ce malheureux éléphanteau soumis aux photographes de famille devant un tableau de jungle africaine. Et puis il pleuvait, le ciel était gris, bas, les nuages filaient au ras des HLM. On cherchait la joie... Elle était autre part. Chassée par un sérieux monumental, piétinant dans les flaques d'eau, bouffant une frite sans saveur, attendant en bâillant le résultat d'une loterie où revenaient toujours les mêmes petits lapins au milieu des potiches rosés. Une immense foire du Trône, sans chaleur, sans tendresse, sans rires. C'était samedi, et il pleuvait.

Roulant des idées noires et gluantes comme le ciel, j'errais de stand en stand à la recherche d'un éclair, d'une surprise, et ne trouvais partout que des copies conformes. Et pourtant. Attirés par les noms prestigieux de Joan Baez, des Soft Machine, ou du Gong, des centaines de milliers de jeunes erraient parmi la foule, sans doute cherchant comme moi quelque havre de chaleur tranquille. L'Huma 71, c'était un peu le grand festival qu'on

attendait depuis deux ans. Ils étaient bien là 300 000, qui tous écoutent la pop, en parlent, en vivent plus ou moins en attendant l'éclosion, la fête, la nouvelle culture, que sais-je encore? Comment se fait-il, dès lors, que parmi ces jeunes il ne se soit rien produit, qui ait pu justement être une promesse d'éclosion ? Comme : un journal, imprimé et distribué sur place, des boutiques offrant autre chose que des saucisses-frites, du théâtre de rue, des concerts improvisés, des centres d'information sur les communautés, les Mouvements de Libération de la Femme, les magasins gratuits, les écoles expérimentales, la drogue - origines, conséquences, le tout objectivé... Rien de tout cela. Le calme, le silence total. La France, c'est pas l'Amérique. Il serait peut-être temps qu'elle commence à vivre, cette fameuse nouvelle culture. A moins que l'underground lui soit plus profitable pour survivre. Même dans ce cas, il faudra au moins la défendre. Donc, s'organiser.



Restait la pop music. Ah ! la musique. Assis sur son cul, les bras croisés à 200 000 dans l'herbe mouillée, on est bien ensemble, communion et tout et tout. Les records ne font pas partie de mes préoccupations. 200 000 spectateurs pour les Soft Machine, c'est bien, ça fait un demi Woodstock ; et alors ? Combien parmi ces deux cent mille ont réalisé que ça fait beaucoup de monde, une majorité, qui a quelque chose à défendre ? Ne fut-ce que cette pop music qui est la base de sa culture. Les freaks abondent aujourd'hui dans notre beau pays. Un peu paumés. Très vulnérables, tiraillés entre les marchands de sapes, de disques, et de bonnes paroles que leur marché potentiel fait saliver. Illumination : à San Francisco, il y a quatre ans, les Diggers brûlaient l'argent et consacraient toute leur énergie à la création d'une véritable alternative au système qui nous étouffe. Pas avec des mots. Une alternative à l'argent, où tout était gratuit. Et cela marchait, très bien même. En France, les freaks, les jeunes en général (parce que dans ce système de vieillards, la jeunesse représente un anachronisme) se font rouler depuis le début par une masse de types qui les allèchent avec tout ce qu'ils croient leur manquer. Or, ce qui leur manque vraiment, totalement, c'est l'amour, la tendresse, et l'énergie qu'ils suscitent.

Je vous casse les oreilles avec des histoires de problèmes affectifs ? Essayez donc de voir où en sont vos rapports avec votre entourage... Toute personne qui entretient des relations avec vous sans amour, sans chaleur, se fout de votre gueule. Oh ! et puis je fais le moraliste dans un canard à 3 francs 50. Où vous vous masturbez devant Jagger pour vous aider à sortir de votre abrutissement familial, patronal et lycéen. De cela aussi il faudra sortir un jour. Et alors, quoi... ?

Vous voulez que je vous parle des Soft Machine et de mes copains du Gong. Parler de pop music... Là aussi on vous oriente et on vous dit qui qu'est bien et qui qu'est mal. Finalement, les canards pop vous manipulent comme France-Soir fait joujou avec la cervelle de votre papa. Le médium est le message (re). Heureusement, vous ne gobez pas tout. Ça serait tragique! Alors. D'abord, il y eut Steve Waring et Roger Mason, au palais de la moto. J'aime beaucoup la moto et je vous en recauserai. Il y avait là des machines pas possibles, des trucs insensés de 1937-39 (les années 30, pour la mécanique auto, moto, avion, on n'a jamais fait mieux). Des Vincent, Velocette, HRD, Ratier, qui ne se fabriquent plus, et c'est dommage, parce que ça avait autrement plus de gueule que les Honda d'aujourd'hui. Il y avait beaucoup de loulous en cuir crasseux, mais pas encore de Hell's Angels. Ah! Et puis sur une scène, juste derrière les vieilles meules, Mason, Waring, 12 cuillers à soupe, 3 tournevis, une pince-monseigneur, 2 clés anglaises, 4 triangles, un banjo, des cloches tibétaines et une guitare. Et tout ça faisait un bruit fantastique, parce que Mason les avait distribués dans la foule et qu'elle prenait un pied monstrueux avec. La participation ils connaissent et ce fut un très bon concert. Chaleureux. Après... après, il y avait bien un peu de free jazz, très loin, mais je n'étais pas trop préparé et je n'ai pas insisté. Restaient les Soft.



Il y avait bien 200 000 personnes, oui. Dont beaucoup criaient assis ! ce qui gênait pas mal l'écoute. Les Soft, ils ont un nouveau batteur - Phil Howard - pas du tout dans le genre Wyatt subtil et tout. Lui, c'est plutôt un roulement continu, plus qu'une ponctuation, un martellement dru, serré, obsessionnel. On doit pouvoir broder pas mal là-dessus. J'ai pensé à la section rythmique, de Miles Davis, trame sur laquelle se tissent sans problèmes les improvisations du grand Milou. Chacun des deux sets de Soft Machine fut délivré sans interruption, sans le moindre clin d'œil, répertoire ou autre. Elton Dean - qui joue aussi du piano électrique - et Ratledge se partageant à tour de rôle les honneurs de l'avant-scène. Musique trop forte, trop difficile, trop complexe pour être prise en une seule fois. Il faut la réécouter encore et encore pour, petit à petit, pénétrer la subtilité et l'incroyable richesse de son langage. Si possible dans le calme. Musique - petite pensée élitiste - qui a dû passer au-dessus de bien des têtes. Les Soft sont difficiles, parce que leur voie personnelle est elle-même difficile. Cela devait apparaître plus clairement dans le concert du lendemain. Beau dimanche, ensoleillé, effaçant les impressions moroses de la veille. La lumière était plus vive, les sourires plus nombreux. La boue était devenue poussière. A l'entrée, un homme de 61 ans qui faisait le tour du monde à pied en traînant un cercueil à roulettes offrait sa petite alternative, sa solution personnelle aux questions qui tournaient dans ma tête. L'odeur de friture était moins pesante, les couleurs des manèges s'étaient rallumées.

Sur scène, au fond, au lieu-dit la «discothèque», on commençait à installer le matériel de Magma. J'avais jamais vu encore. Un peu effrayé quand même, a priori, par les déclarations de Vander et ces signes agressifs rouges sur fond noir. On m'avait pas appris ça en Californie !I Et puis, la musique. Je ne sais pas combien de temps. Il y eut des moments pénibles, étouffants, une lourdeur indéfinissable dans la tête, comme des noix qui s'entrechoquent. Des moments légers, aériens, ténus. Des moments monotones, tristes remplissages sans saveur et puis à la fin, après une demi-heure étouffante, à hurler, arrêtez, foutez-nous la paix, un morceau tranquille, rassurant, bon, vous en faites pas, on est arrivés, tout va bien. Magma c'est la vie quotidienne à Paris en 1971. Avec ses rares moments de paix, de lumière, et son abrutissement total pour le reste, avec quand même, une porte ou une fenêtre en chacun de nous - et c'était peut-être ça le dernier thème. Le kobaien, c'est, mélangés, le speaker à la télé, les bagnoles, le voisin, les cris du père et de la mère, les ordres et les conseils distribués généreusement pendant 20-30 ans. Le kobaïen, c'est ce qui sort quand on presse la cervelle d'un homme adulte. Reste que l'on peut toujours s'inventer un langage à soi pour trouver une paix et qu'on peut toujours l'appeler « Kobaïa ».



Après, c'était le Gong. Bizarre, le Gong, en ce moment. Ils vont très, très bien, la planète verte est toute proche et serait même perceptible depuis que Robert Wyatt et Kevin Ayers se joignent occasionnellement au groupe. Le dernier se trouvait là, si bien que l'on eut quasiment deux concerts Soft : une resucée du premier album et l'autre, perpétuel. Bon. Souhaitons que le nom « Soft Machine » ne serve pas trop à cautionner la multitude de groupes formés par les éclopés du premier et dont la musique, de toutes façons n'a plus rien à voir avec celle que jouent aujourd'hui les seuls détenteurs du nom. Et apprécions la musique du Gong pour ce qu'elle est, farfelue, cosmique, camembert et pop music. Ni française ni anglaise. Gong, simplement. Elle se trouve justement en pleine transformation, sans doute grâce aux changements de personnel - section rythmique roulante de Pip Pyle - aux permutations-Daevid à la basse et Christian Trisch à la guitare dans les morceaux de sa composition. Un brassage toujours profitable. Peut-être que les musiciens anglais dans les groupes français vont leur donner un sang neuf et faire bouger la machine. Gong, sur scène, c'est toujours un plaisir. Ils ne sont pas constipés, et puis ils ont quelques bonnes idées sur l'action théâtrale. Et il en faut pas mal pour dégeler un peu le public français. Jamais vu un public pareil : tant qu'on ne le viole pas, il ne bronche pas. Il fallut l'arrivée sur scène de Kevin Ayers pour provoquer quelques remous. Kevin est incroyable. Une fille médisait après le concert que c'était le seul vraiment sexy. Les chanteurs et les musiciens pop en France, il faut bien le dire, ne sont pas très sexy. Pour la tronche, ils se prennent tous pour des dieux : tout dans le sourcil froncé et la main frémissante. Mais dans la hanche, l'attitude. Faites de la gymnastique ou du yoga, messieurs, ou allez revoir les vieux films d'Elvis « the pelvis ». La pop doit être sexy, charrier des vibrations sexuelles. « Quand j'écoute le Dead, j'ai envie de faire l'amour». Citation. C'est quand même pas demain qu'on verra Alice Cooper à la fête de l'Huma. Bon. Pour en revenir au Gong, la fin de son passage avec Kevin Ayers fut, bien entendu, à se lever les fesses pour gigoter un peu (on ne danse pas beaucoup en France dans les concerts pop.Sérieuuuuuux !...). Ils jouèrent « I dit it again », ça s'imposait. La prochaine fois, il y aura Robert Wyatt - donc deux batteurs... Le Gong est bien parti.

L'actuelle formation des Soft Machine clôturait le spectacle (...). Démarche radicalement différente. L'enthousiasme populaire baisse d'un cran ou deux. On redevient sérieux. On s'assied et l'on écoute; ça n'est pas forcément péjoratif : malheureusement, les Soft Machine sont un des seuls groupes que l'on puisse vraiment écouter. Je veux dire que le fait de les entendre ne suscite pas d'autres besoins - danser, gueuler, se décrotter le nez ou se barrer pour faire pipi - que de les écouter. Ce concert devait être moins long que celui de la veille. Et différent. Il est impossible que deux concerts des Soft puissent se ressembler. La texture même de leur musique les en empêche. Comme la veille, on retrouvait le martellement continu de Phil Howard. Mais Ratledge et Dean semblaient moins éloquents, laissant plus de place au rythme pur, basse-batterie. Hugh Hopper en profitait pour dire toutes les choses qu'il avait à dire. La musique de la Machine Molle est en effet construite de telle façon que n'importe quel (très) bon musicien devrait pouvoir s'y insérer. La section rythmique, par exemple, peut se multiplier. Les solistes aussi. Car il ne s'agit pas vraiment de solistes, puisque chaque musicien en est un. Je ne connais pas ce nouveau batteur, mais il semble que son arrivée au sein du groupe ait une importance énorme. Les phrases de Ratledge, Hopper et Dean collent à merveille à son jeu - encore que le cuivre pousse plus loin, plus haut, plus aigu les accents de son discours. Impossible à saisir, la musique des Soft Machine est sans doute la plus forte, et peut-être la plus violente qui vive aujourd'hui. Elle provoqua des commentaires passionnés (passionnels ?) à la fin du concert, ce qui prouve au moins qu'elle remue quelque chose dans la tête. C'est plutôt bon signe.

Alain Dister

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Wyatt - 10 batteurs - Best - N° 38 - septembre 1971





Génial drummer s'il en est, Wyatt est servi par une technique colossale et une imagination délirante (cette phrase est décidément un merveilleux poncif journalistique). Son style compliqué, beaucoup moins accessible que celui de Baker, est fouilléà l'extrême et pourtant toujours clair et net. On pourrait le comparer à Hiseman, pour son sens de la mélodie et son inspiration jazzistique, mais autant Hiseman est styliste, autant Wyatt est hard, et d'une violence parfois paroxystique (pas mal tourné, ça).

Son jeu est unique car il a fait une formidable synthèse entre le jazz, le rock, ses idées personnelles, le tout superbement emballé, sans un défaut ou trou quelconque**.**

Je préfère parler des premiers disques du Soft Machine, car ils semblent s'orienter de plus en plus vers le jazz, et je crois que l'apport de Wyatt a été bien plus grand quand il jouait le rock (car il jouait du rock, parfaitement, il le dit lui-même sur la pochette du premier Soft : « I'm only a rock'n roll drummer»).

C'est exactement le batteur qu'il fallait au Soft et à son style si particulier. En effet, la musique du-Soft (des premiers albums) est un rock très sophistiqué. Sur des bases de rock, ils greffent des formes fantastiques, des soli éblouissants ; les morceaux s'emboîtent à la faveur d'un break, d'une reprise toujours soigneusement pensée, l'esthétisme est toujours présent, la folie également et la virtuosité personnelle sans cesse sollicitée. Wyatt est à la hauteur de son rôle, énorme, superbe et généreux ; sa crinière blondasse cachant sa face grimaçante, secouée au rythme des pulsations qu'il déchaîne, par-dessus les délires de Ratledge et les vrombissements d'Hopper. On ne peut pas dire qu'il soit le meilleur batteur du monde. Aucun n'est vraiment le meilleur, et si je préfère Baker aux autres, c'est pour une simple question de goûts, il n'est pas le meilleur, disais-je, mais son apport à la musique le classe, sans hésitations pour personne — j'espère —, parmi les plus grands génies, aussi bien en pop qu'en jazz (ce qui n'est pas le cas de Baker).

Son drumming est étonnamment spectaculaire, bourré de roulements de charpies de cymbales, toujours plus fort. Ses rythmes ne sont pas moins sublimes : partant d'un rythme de rock très classique, il introduit ses idées, sa folie inventive et produit une trame

rythmique sans bavures, exubérante quand il le faut ou remarquablement belle et pleine de finesse dans les passages calmes de la musique. Ecoutez le merveilleux « Joy of a toy », certainement le plus beau solo de basse que j'ai eu la chance d'écouter. Dans « So Boot if at all », il prend un solo qui ridiculise 80 % de la production solistique, tout est là, la technique éblouissante, l'inspiration géniale, etc. Comme tous ces qualificatifs paraissent fades, cent fois ressassés ; écoutez plutôt ce solo, ce tourbillon irrésistible, ce Gulf-Stream qui vous laissera coi. Après vous rigolerez un bon coup en passant « Rat salad » ou autre merdouille visqueuse.

Wyatt, c'est un condensé habile de Hiseman et Moon... un grand, quoi... Nous pouvons ajouter à son immense talent à la batterie, ses qualités de chanteur. Sa voix est elle aussi unique en pop, très haut perchée mais sans aucune résonance, qui ajoute encore à la curieuse atmosphère créée par Soft Machine.

Jojo Starking

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

The Soft Machine - Pop Music Superhebdo - 15 juillet 1971







L'Angleterre a été le berceau de la Pop Music. Voici une chose qui est reconnue par tous. Les Beatles ont été les grands vulgarisateurs d'un mouvement qui ne demandait qu'à s'épanouir. La musique n'avait pour but que de rendre les gens heureux. Les Rolling Stones apparurent. Ils mêlèrent, avec quelle réussite, le Rock'n'Roll au Rhythm'n'Blues. Avec Burdon et ses Animais, le Blues était de la fête, lui aussi. Voilà ce qu'était la musique populaire dans les années 1963/65. Telle était la musique la plus appréciée. Et puis, une autre forme de musique apparut. Elle fut immédiatement reconnue par un certain nombre d'individus, qui ne tardèrent pas à la qualifier d'intellectuelle. Les plus connus des groupes qui l'illustraient : Soft Machine et Pink' Floyd. On ne peut pas encore mesurer le tort que l'on a fait à ces groupes en définissant leur musique de cette façon. En fait, c'est de tout un public potentiel qu'on les privait d'un coup en laissant entendre que leur musique était réservée à une élite. En réalité, la musique de Soft Machine, aussi bien que celle de Pink Floyd, est ouverte à tous. Il suffit simplement de l'aborder comme on doit aborder toute musique, les oreilles et l'esprit en repos. Il ne reste qu'à se laisser bercer. La musique fait le reste. Soft Machine n'est pas un groupe, comme les autres. C'est surtout la cellule-mère d'une série de groupe qui se sont formés en Grande-Bretagne et en France : Gong, Kevin Ayers And The Whole World.

Mais reprenons à ses débuts l'histoire de la Machine Molle. Il y eut une époque, aux environs de 1962, où par un hasard extraordinaire, un petit groupe d'individus peu ordinaires pour l'époque put se réunir. Ces individus (qui seront à la base de Soft Machine et de sa progéniture), ont pour noms : Daevid Allen (guitare), Mike Ratledge (orgue), Hugh

Hopper (guitare basse), Robert Wyatt (batterie) et Kevin Ayers (guitare). Daevid Allen était un voyageur inlassable. Il venait d'Australie, son pays natal. Il était musicien, mais aussi poète. Sa vie dans les milieux « souterrains » de l'époque lui permit de rencontrer des musiciens reconnus aujourd'hui, dont La Monte Young et Terry Riley. Robert Wyatt non plus n'avait pas des goûts ordinaires. Son père, lorsqu'il avait 9 ans à peu près, l'avait initié à la musique de John Cage. Qui connaissait Cage à l'époque ? Et qui connait Cage aujourd'hui ? Pourtant, cet Américain a créé un des mouvements les plus importants de la musique contemporaine. Il a entrepris, notamment, de démystifier le musicien. La musique est accessible à tous. Tous (spectateurs et musiciens) participent à sa création. Prenez deux boftes de conserves et tapez. Vous êtes musicien. Cage est venu aux Halles de Paris cet hiver, et le concert (?) fut une merveilleuse réussite. Les éléments de la Machine Molle avaient reçu une éducation musicale tournée vers le Jazz. Ils jouèrent donc du Jazz. Mais les spectateurs ne venaient pas. Le groupe dut se disloquer. Chacun partit donc de son côté. Kevin Ayers et Daevid Allen voyagèrent. Mike Ratledge entreprit des études de philosophie. Et puis, quelque temps après tout ce beau monde se retrouva. Hugh Hopper n'était plus là. Il avait disparu sans laisser de traces. Le succès ne venant toujours pas en Grande-Bretagne, le groupe du bientôt s'expatrier. Ce fut en France qu'il fut enfin reconnu à sa vraie valeur. Il anima le spectacle de Picasso et Lebel : « Le Désir Attrapé Par La Queue ». Il joua aussi au Palais des Sports de Paris. Toui semblait aller pour le mieux, et pourtant la piemière séparation ne tarda pas à survenir. Daevid Allen quittait Soft Machine. Il reprenait sa canne de chercheur perpétuel. Les habitants de la planète Gong n'allaient pas tarder à le rejoindre. Gong né, le premier enfant de la Machine Molle se manifestait. Les liens des membres de Soft Machine et de Gong sont solides. Ils ne sont pas seulement musicaux, mais aussi, et surtout (il faut quand même le dire) intellectuels. Amen. Soft Machine continue donc avec trois membres : Robert Wyatt (batterie), Mike Ratledge (orgue) et Kevin Ayers (guitare). C'est dans cette composition que le groupe produisit son premier album intitulé tout simplement « Soft Machine». Sur la couverture, le graphisme tout à fait détaillé et en coupe d'une machine que l'on peut difficilement prendre pour une pompe à bicyclette. La musique de cet album porte la marque essentielle de Kevin Ayers. Voilà l'album le plus classique de Soft Machine. Les mélodies se rapprochent très sensiblement (mais à un niveau instrumental supérieur) des productions courantes de la Pop Music.



Les parties chantées sont extrèmement importantes, trait qui disparaîtra peu à peu. Merveilleuse réussite que cet album ("Hope For Happiness", "Save Yourself"...). Mais Robert Wyatt et Mike Ratledge ne pouvaient plus jouer cette musique. Ils voulaient jouer la leur : le Jazz, leur Jazz. Kevin Ayers partit pour d'autres cieux. Le deuxième enfant de Soft Machine naquit. Ce fut Kevin Ayers and The Whole World. Hugh Hopper remplaça Kevin

Ayers. Le groupe grava un second album, puis un troisième, intitulé « Third ». Leurs idées musicales se sont affermies. On joue du Jazz. On a même adjoint au groupe une section de cuivres. Le moins que l'on puisse dire, c'est que cet apport fut diversement apprécié. Je me souviens d'un concert donné à la Mutualité durant l'hiver 1969/1970. L'assistance était séparée en deux clans tout à fait opposés : une moitié sifflait et huait dès qu'un « cuivre » jouait une note. L'autre moitié se sentait obligée d'applaudir pour faire preuve de son soutien. Ce furent deux heures très divertissantes, mais peu propices à l'élaboration d'une musique de grande qualité. De ces « cuivres », qui comprenaient dans « Third » Elton Dean, Lyn Dobson et Jimmy Hastings, il ne reste plus aujourd'hui que le premier. Après ce disque, il fallait tendre sérieusement l'oreille pour entendre parler de Soft Machine. Bien sûr, le groupe jouait de temps en temps en France, mais les manifestations publiques étaient de plus en plus rares. Pas question de nouveau disque. La Machine Molle ne tournait plus. Heureusement, Robert Wyatt agissait comme dix. Il se donnait en tous sens, à la recherche éternelle de formes de musique qu'il aurait ignorées.



Sa participation au Centipede de Keith Tippett (gigantesque orchestre d'une centaine de personnes) est donc facilement explicable. Mais Wyatt avait aussi envie de jouer sa propre musique, celle qu'il ne pouvait créer dans le cadre plutôt rigide de Soft Machine. Il devait faire un disque solo. Celui-ci vient de sortir chez Barclay. Wyatt y donne libre cours à une imagination débordante. La musique est beaucoup moins construite que celle de Soft Machine. Wyatt y fait une nouvelle fois la preuve de sa virtuosité de batteur. La souplesse et la frappe de son jeu parviennent, une fois de plus, à toucher au domaine de la mélodie. En s'inspirant du Free Jazz, du Jazz classique, de musiciens comme Cage, ou Riley, Wyatt crée une musique profondément intéressante. Après cette réussite, on se mit à espérer la publication d'un album du groupe au complet. Ce fut « Fourth » (quatrième). Après « Third », c'était logique. Soft Machine n'a plus de composition fixe. Elton Dean et cinq autres musiciens ont participé à la réalisation de cet album. Soft Machine s'enfonce dans le Jazz. Les musiciens mêlent allègrement les sonorités les plus « classiques » aux passages les plus free. Le mélange n'est pas toujours convaincant, et si la maîtrise des musiciens n'est pas en cause, on doit bien reconnaître que cet album ne correspond pas au succès escompté. Seul, Hugh Hopper réussit à sauver ce disque. Ses compositions (qui occupent

toute une face) prouvent de façon absolue son assimilation du langage jazzistique. Il observe une grande unité de pensée et de ton en évitant de piocher un peu dans tous les tiroirs musicaux qui s'offrent à lui. Il ne reste plus qu'à attendre les prochaines productions de Soft Machine. Il serait dommage que le groupe tombe dans des égarements proches de ceux de Pink Floyd. C'est pourtant aujourd'hui que le groupe commence à être découvert par certains amateurs de Jazz. Soft Machine sera le seul groupe qualifié de pop (?) invité au Festival de Jazz de Newport en juillet prochain aux U.S.A.. Miles Davis (musicien de Jazz) avait été invité au festival pop de L'Ile de Wight. Il y côtoya les Who, Ten Years After, Jimi Hendrix. Ce fut la première véritable incursion du Jazz dans les festivals pop. Le Jazz de Davis se heurta à l'incompréhension de la plus grande partie du public, plus venue pour voir et écouter des Rock-bands. Peu importe, le phénomène est irréversible. Le Jazz et la Pop Music trouvent peu à peu un terrain d'entente (tout au moins parmi une certaine frange). Puisse Soft Machine faire preuve à Newport de la richesse d'un tel mariage.

Thierry Lewin

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

La fin d'un voyage - Rock & Folk - N° 522 - mai 1971



LA FIN D'UN VOYAGE

Monterey, Janis Joplin, Jimi Hendrix, Wight, Bob Dylan, une étape qui semble s'être achevée avec Woodstock : la rock music se diversifie, éclate en courants divers.



Robert Wyatt (Soft Machine)

> Zoom

Une aventure musicale, celle qui affecte toute une génération, toute une tradition dans laquelle elle baigne, emprunte des voies subtiles, mais d'une cohérence implicite : pour la pop music, une réaction contre, un désir de se définir en dépassant et en niant les structures traditionnelles pour construire un son authentique c'est-à-dire reflétant, témoignant du contexte social, des sources, retrouvant ainsi une correspondance avec une logique de la création. Aussi, vouloir résumer dix années de musique pop, c'est reconstruire l'histoire d'un mouvement populaire, celui d'une génération. Un recul historique est devenu nécessaire à ce stade de l'évolution, dans une période qui semble vouloir marquer un reflux. Car l'année 70, après l'apothéose de Woodstock, semble avoir sonné le glas d'un mouvement qui se voulait unitaire. Les années privilégiées qui s'annonçaient avec le festival de Monterey se sont définitivement éloignées avec le dernier festival de Wight. Monterey avait vu le premier grand rassemblement, symbolisé par l'irruption de Janis Joplin, des groupes de San Francisco, d'Otis Redding, et surtout de Jimi Hendrix. Mais 1970 marque la fin du voyage, la coupure sévère, sèche, brutale, avec la mort de Janis Joplin, d'Alan Wilson, et surtout de

Jimi Hendrix. La mort, aussi, des festivals, de ces rassemblements qui se voulaient de grandes fêtes. La fin des grandes parenthèses exubérantes et unitaires, la fin d'un temps qui masquait la confusion d'un voile artificiel, qui voulait inclure dans un tout protégé, en marge, toutes les expressions musicales, toutes les jeunesses et ainsi toutes les séparations de classe : une sorte de grande utopie mystique.

Mais ce voile s'est déchiré, pour laisser réapparaître la séparation des genres musicaux et de leurs motivations, révélant les divergences sociales de ceux qui reçoivent et exigent cette musique : à chaque classe sociale son expression spécifique. L'état présent s'explique par les multiples contradictions qui ont fini de miner cette musique, dans les rapports avec les mouvements politiques, le show business, etc. De même l'action d'une récupération par l'idéologie dominante provoque l'apparition de ces deux tendances contradictoires : d'une part, une production en plein accord avec les besoins du marché du disque, gommant, châtrant du scalpel de la bonne conscience toute différence qui pourrait, même inconsciemment, s'inscrire comme rejet, ou simple opposition à la société : c'est l'univers de la chanson, des bercements qui s'intègrent à l'ordre existant et ont pour rôle de désamorcer ; d'autre part, un mouvement esthétique d'avant-garde, ou de révolte, qui précède et annonce une radicalisation politique, une période troublée. Il ne s'agit pas pour autant d'affirmer politiques et révolutionnaires toutes les formulations musicales en opposition, que nous essayons de cerner dans leur diversité ; mais toutes témoignent d'une réalité existentielle.



Jim Morrison

les Doors
un groupe
d'opposition

De Presely à Anka

La révolution pop des années 60, qui devait engendrer le Vanilla Fudge, les Doors, le Jefferson Airplane, le Velvet, les Mothers, etc., aux USA, les Stones, les Beatles, les Yardbirds, les Animals, les Who, etc., en Angleterre, va descendre maintenant dans la rue, C'est-à-dire que les contradictions sociales et politiques se sont exacerbées ; aussi vient le moment de prendre position, de choisir son camp : soit se désengager, se replier (Dylan), soit provoquer à partir d'une révolte inconsciente, une prise de conscience de la révolution (Jefferson, Doors, Stooges, etc..

L'action ne se cristallise plus seulement sur la scène mais la pop est livrée à la rue, et la rue à la pop : nous en avons en France un remarquable exemple, mais il est utile de se rappeler que c'est le mouvement pop qui a fécondé la nouvelle gauche américaine. L'unité artificielle a volé en éclats ; les chemins maintenant, se séparent définitivement schématiquement, et ceci à l'intérieur même de la musique, tout se joue au niveau des rapports, des oppositions violence ou détente, expression musicale des rapports d'engagement violent ou de désengagement au niveau du quotidien. Engagement violent, total, ou désengagement, acceptation de l'ordre établi. On peut symboliser cette opposition entre musique d'action, musique des villes, et musique du repli, musique de la campagne. Et ceci très précisément pour l'état présent aux États-Unis. Ça l'Angleterre libérale, elle, a su éviter ou amortir, toute réaction violente, grâce à son moelleux matelas idéologique Elle a su conduire la musique pop à accepter un jeu respectable, et respecter le libre échange entre les musiciens et le show-business, sans que ceux-ci prennent conscience des contraintes que cette situation «harmonieuse» suppose. De là, cette singulière désincarnation de la musique pop anglaise en général. On retrouve donc une période qui correspond à celle du règne des Cliff Richard, Hélène Shapiro, etc., celle qui précéda le brusque réveil amorcé à Liverpool (les Beatles) et dans d'autres villes industrielles (les Stones).

Car, au début des années 60, l'Amérique et le monde entier vivent sous le règne de Paul Anka et autres chanteurs de charme pour teenagers, qui sont des remparts idéologiques pour brouiller et contrecarrer, noyer l'action violente des rockers des années 50 : Presley, Chuck Berry, Eddie Cochran, Gène Vincent, qui étaient, eux, les porte-parole des jeunes des faubourgs, des jeunes prolétaires. Mais il y eut de nouveau, après ce règne musical de la petite bourgeoisie, résurgence et éclatement des barrières avec l'apparition soudaine des premiers « groupes » : une violence, avec, souvent, une conscience de cette violence, un phénomène de rupture, de rejet dont elle témoignait ; c'est déjà l'appel à une vie autre, à une dénonciation de la société bourgeoise. Pour ce faire, plusieurs attitudes dans l'agression : celle qui s'exprime par les cris de révolte amplifiés par l'utilisation de la technologie (volume sonore) ; celle qui est appel à la jouissance immédiate, à la perversité, qui s'exprime par une provocation scénique érotique (Hendrix, Morrison) ; celle, enfin qui est appel à l'insurrection, au renversement des tabous, des contraintes. Ces premiers scandales d'un comportement outrageux furent ressentis comme profanateurs. C'était les débuts d'une explosion musicale créatrice dont les acquis demeurent toujours présents malgré répression et de récupération. Cette violence intérieure extériorisée était un témoignage, s'exprimant par une musique agressive par sa masse sonore que couvrait la voix du chanteur hurlant; l'apparition de cette musique coïncidait avec le transfert de la musique populaire noire chez les jeunes Blancs. Réaction à une société répressive, le blues,

chez les Animals, les Stones, les Yardbirds, mais aussi le Vanilla Fudge et les Doors, est transcendé, poussé à des dimensions paroxystiques. Mais la violence peut être aussi dans les accents satiriques et parodiques, obscènes, des Fugs et surtout des Mothers. C'est le mouvement musical des années 64 à 66, qui devait précéder la grande période unitaire, utopiste, qu'engendra le mouvement hippie, sa non-violence : le règne de San Francisco, un désir de concilier au-delà des classes sociales, des conditions sociales, économiques et politiques, tous les jeunes et toutes les particularités musicales. Le temps de la non-violence, de la jouissance extasiée, du retrait et du désengagement. Parallèlement, le show business avait su réintroduire dans ses circuits de contrôle le rock and roll qui devenait ainsi pop music : étiquette commerciale, amalgame hétéroclite de toutes les musiques rythmées, jouées par des « jeunes », et qui pourtant témoignaient encore de toutes les particularités et de préoccupations différentes : une action de brouillage idéologique par la pop consommation qui devait atteindre définitivement l'Angleterre, où, pourtant, le psychédélisme de la période hallucinogène devait permettre les brisures électro-acoustiques, la spatialisation de la musique du Pink Floyd ou celle du Soft Machine. Le « Sergeant Pepper » des Beatles, le «Saucerful of Secrets» du Pink Floyd marquaient l'apothéose et la fin d'une période.



Rick Wright et Nick Mason

le Pink Floyd
un groupe
spatial

Du cri au design

Où en sommes-nous, maintenant ? Comment se décomposent les différentes formes musicales du mouvement pop, à ce stade où les voies divergent radicalement ? Il est tout d'abord certain que la notion de pop music, amalgame éclectique (hétéroclite), n'est déjà

plus possible, vu la confusion idéologique qu'elle entretient. Il est devenu nécessaire de préciser les différentes orientations de cette musique, de définir les mouvements qui l'affectent, souvent contradictoires : les expressions d'un engagement ou d'un retrait. Aux USA, les groupes dans l'opposition au système restent les Doors, Steppenwolf, les Fugs, etc. ; de l'autre côté, on peut même dire dans l'autre camp, les chanteurs-poètes, missionnaires de la béatitude, qui renoncent à l'électrification ou ne l'utilisent que comme gimmick, champions de la tempérance (Crosby, Stills, etc., mais aussi Bob Dylan) ; ceux qui servent d'instrument de diversion : Blood Sweat and Tears, Chicago, mais aussi Creedence Clearwater ou Grand Funk. Il est évident que tous les nouveaux venus projetés sur le devant de la scène par la radio, la presse, sont pour la plupart des chanteurs et non plus des groupes. On privilégie l'individualisme pour retourner à la variété et à la consommation. On note aussi une impression de lassitude qui vient du débordement, du dépassement par les raz-de-marée de la rue des propositions musicales, chez le Grateful Dead, par exemple, qui amorce lui aussi un repli avec ses deux derniers albums, tournés vers le folk et le country. Le groupe s'éloigne de cette opposition violente qui s'exprimait dans la répétition, dans la durée, la fascination. Il reste pourtant des îlots protégés, des témoignages musicaux de réalités socio-politiques exacerbées dans l'univers trouble des États-Unis, qui s'expriment dans l'explosion apocalyptique, les cassures des structures, la perversion, le délire satirique, l'effroyable ou l'angoisse. Ce peut être Steppenwolf, simple affirmation martelée, lancinante, presque monotone, d'une férocité de voyou, que l'on retrouve aussi dans la perversité des Stooges, avec la violence du cri, l'érotisme provocateur; ce peut être Beefheart, et le démembrement d'un univers mental et musical ; et toujours Zappa, musicien sociologue, porte-parole symbolique d'une musique en rupture d'idéologie.

En Angleterre, il n'existe pratiquement plus aucun groupe de rupture. Car, si le rock and roll continue à marquer de son empreinte électrifiée et durement contrastée toute une large surface de l'univers pop anglais (Deep Purple, Mott the Hoople, etc.) la violence n'est qu'extérieure : comme une suite de schémas plaqués sur une absence de réalité émotionnelle, et qui se dénonce d'elle-même en intercalant des nappes de sentimentalité. D'autres groupes, par contre, essaient de se justifier musicalement, de ne plus « effrayer », mus par une sorte de complexe de la technicité qui est le résultat d'un subtil travail de sape de l'idéologie dominante : on veut prouver qu'on est avant tout musicien, que l'on réduit son attente à la seule musique ; la musique pop tend alors vers un classicisme suspect, une musique sereine, construite en châteaux de cartes de guimauve symphonique, d'orchestrations sans aucun lien avec la rock and roll music, qui tendent vers une respectabilité que l'on désire : arrangements subtils, grandes fresques harmoniques : Emerson, Lake and Palmer, King Crimson, Van Der Graaf Generator et ceux qui deviennent, loin de leur folie première, des esthètes culturelle-bourgeois, le Pink Floyd ; un Pink Floyd qui confronte sa musique à toutes les tentatives artistiques se voulant modernistes, d'une modernité très « design » (le film « More », les ballets de Roland Petit, etc.).

Mais il existe une nouvelle musique pop anglaise qui se cristallise autour d'un noyau, essayant, en marge, de trouver une identité originale : le groupe de Kevin Ayers, Syd Barrett, Robert Wyatt et dans une moindre mesure Pete Brown, Edgar Broughton, ou Hawkwind. Il s'agit pour eux de s'extraire d'un processus trop bien délimité de pop consommation, pour pervertir l'univers sonore de l'Angleterre : le pervertir, c'est-à-dire

amener l'inconnu à partir d'un connu, le guider sur des terres vierges, mais qui sont la définition du décor d'un théâtre des songes. Il peut s'agir aussi de subversion, celle du mental de celui qui reçoit, de celui qui donne, dans un contexte qui refuse cela à travers ses codes, ses institutions : des propositions pour de nouveaux chemins de la perception, dans le vertige insupportable, dans une folie excentrique qui est l'image d'une démesure. Pourront alors être englobés les acquis jazzy, pop, qui aideront à construire une musique spécifique et non plus d'imitation, dans une nouvelle logique de l'avant-garde contemporaine européenne. Kevin Ayers, Robert Wyatt (son album «The end of an Ear»), le Soft Machine, apportent de nouvelles structures, ce à quoi ne parviennent qu'extérieurement, plus dans leurs motivations que dans leur musique, Pete Brown ou Edgar Broughton, qui, eux, ne remettent pas en cause les rapports musique-voix, mots-sons et semblent conserver une certaine complaisance avec une rythmique pop traditionnelle.



Frank Zappa
un musicien
sociologue

Du fracas à la technique

Au départ, le Soft Machine fut la véritable plaque tournante de l'expérimentation, avec ce désir de construire une musique organique, c'est-à-dire qui plonge dans le son, pour trouver son essence même, le point zéro d'une explosion totale : aller jusqu'au bout de la fiction sonore, de la brutalité instrumentale, fracasser l'harmonie, à la recherche de la virginité du son. Le bloc incandescent se nourrissait de la violence du son électrique, avec des équivalents verbaux dans les mots déversés par la folie pataphysicienne de Daevid

Allen, ou d'un Kevin Ayers qui exorcisait ses phantasmes, enfance irradiée par les sons vomis. Car le son était vomissure totale, asservie pour être livrée au plaisir pervers, plaisir différent, outrageant. Une musique ouverte, un état privilégié de la possession totale, né de la profusion et de l'ivresse des sens mais qui ne pouvait se prolonger; car vint le besoin de comptabiliser les acquis, de chercher une nouvelle voie pour un possible sonore. La soif, nourrie de l'ivresse précédemment décrite, se devait de prendre une autre forme. C'est là que se produit par la nécessité d'un choix la rupture à plusieurs dimensions qui définira tous les courants du front de la nouvelle musique pop anglaise. Puisque vont naître les groupes de Kevin Ayers, mais aussi la nouvelle orientation du Soft Machine lui-même ; car son attitude s'est radicalisée, mais de manière autre, ce dont le quatrième album apporte confirmation. Le groupe a renié les artifices, a construit des structures fermes, précises. Il s'est livré à un travail de déconnexion des associations de notes, pour gommer l'émotion, il a nié les jeux de scène, la transe apparente, pour éliminer la théâtralisation extérieure, pour la porter à une dimension supérieure, épurée. Les mots vont alors disparaître, laissant la place à une rigidité, une construction harmonique sévère, la composition, privilégiée par opposition à la création spontanée.



Les Who (Roger Daltrey et Pete Townshend)

Car la grande nouveauté dans le monde de la pop ce sera (et ceci est rendu possible parce qu'il y a stagnation et affaissement de la violence) l'intrusion du jazz et des jazzmen qui viennent apporter leur technicité, leur expérience musicale : Tony Williams et son Lifetime, John McLaughlin, Keith Tippett, et les musiciens qui sont aussi ceux du Soft : Elton Dean, Marc Charig. Aux États-Unis, on assiste, de la même façon, à la promotion de Miles Davis au rang de pop star. Mais, si ce nouveau courant apporte, dans son mélange des musiques, une nouvelle richesse instrumentale, il nie par là-même l'expérimentation brute de l'instrument, la violence du fracas électro-acoustique, car, d'une certaine manière, il aseptise les sons baveux du rock. Le passage dans l'autre sens qu'effectuent If, Colosseum, Manfred Mann, Nucleus, etc., n'est, lui, qu'une redite du jazz de Ray Charles ou de Mingus, en passant par celui des Jazz Messengers. Mais ce qui semble le plus grave est la

désincarnation de cette musique, son absence de prise sur les réalités.

La grande utopie ?

Les conditions sont peu propices à l'éclosion de nouveaux groupes qui pourraient parer à cette marée de chanteurs individualistes. Il faudrait insister sur l'apparition d'un groupe comme Amon Düül qui prône, au même titre que Red Noise en France, l'improvisation totale héritée du free jazz : une musique qui repose sur l'aléatoire, le mouvement répétitif, les brisures électro-acoustiques violentes qui s'imposent dans la durée, notions nouvelles et essentielles dans la pop music, puisqu'elles représentent le rejet des cadres étroits et des stéréotypes du « morceau pop », du disque-accumulation de courtes pièces musicales, pour proposer de longues suites ouvertes. Ils essaient de retrouver au niveau de l'enregistrement la même violence et la même immédiateté du son que dans les passages « live ».



Mark Stein

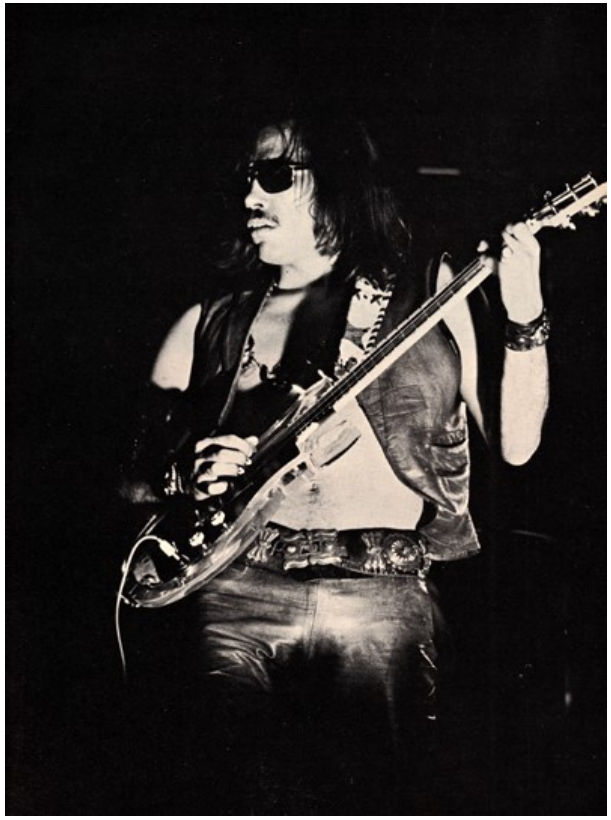
**Vanilla Fudge,
un groupe
du paroxysme.**

Si le reflux semble évident, clôturant ainsi une grande page idéaliste de la pop music, c'est que le temps de l'affrontement inévitable est arrivé. Le travail de récupération de l'idéologie bourgeoise a porté ses fruits en déjouant les pièges d'une contestation larvée, mais ne pourra éviter un phénomène de résurgence, celle d'une musique et d'un mouvement, les échos d'une déflagration.

Monterey, avec Janis Joplin, Jimi Hendrix, fut la révélation, la porte ouverte sur une masse

d'aspirations, mais aussi la fuite, le voyage vers un monde trop vite rêvé. L'éparpillement des Beatles est d'ailleurs à l'image des courants divers, tentatives extrêmes qui agitent la pop music, de la commercialisation à la radicalisation dans le choix artistique.

Paul Alessandrini.



Steppenwolf (John Kay)

Previous article

Next article

Back to the list

Soft Machine - Jazz Hot - N° 272 - mai 1971

SOFT MACHINE



Le 31 janvier dernier devait avoir lieu au palais des Sports de Paris, un concert exceptionnel qui aurait réuni pour la première fois les trois groupes issus de Soft Machine. Nous ne reviendrons pas sur les très regrettables incidents qui empêchèrent le concert de se dérouler convenablement pour ne nous intéresser qu'à ce groupe extraordinaire qu'est Soft Machine. Il n'est en effet pas inutile, à une époque où les frontières Pop-Jazz tendent à s'effondrer, de présenter ces musiciens qui, dans le même esprit qu'un Frank Zappa mènent le jazz vers de nouveaux rivages.

1960 : à l'origine de Soft Machine, trois jeunes gens qui fréquentent la même école : Robert Wyatt, Hugh Hopper et Mike Ratledge. Tous trois sont depuis longtemps passionnés de musique et passent le plus clair de leurs journées à écouter, les disques de Cecil Taylor, d'Ornette Coleman et de Mingus. Un jour un jeune guitariste australien, arrivé depuis peu en Angleterre et qui joue au célèbre Ronnie Scott Club de Londres, fait passer une petite annonce pour trouver un logement à la campagne. Parmi les réponses, il s'en trouve une venant de la famille Wyatt, les parents de Robert. Le contact entre David Allen et les autres membres de ce qui viendra la Machine est dès lors établi.

A cette époque, David fait de fréquents voyages à Paris. Au retour de l'une de ses escapades, il ramène avec lui un de ses amis, batteur de jazz, qui va donner des leçons à Robert Wyatt. Après quelque temps et s'étant assuré du concours de Hugh Hopper, ils forment un groupe, qu'ils qualifient de « free électrique. Puis, avec leur ancien condisciple, Mike Ratledge, qui joue du piano depuis longtemps déjà, ils sont engagés dans une boite : « l'Establishment ». Ils y jouent surtout du jazz et récitent des poèmes de David Allen. C'est durant cette période, que, de passage à Paris, David et Robert rencontrent le compositeur Terry Riley avec qui ils jouent quelques temps. L'influence de Riley sera d'ailleurs considérable dans la musique de Soft Machine. A noter, pour la petite histoire, que Riley fut aussi pianiste de bar à Pigalle.

1963 : leurs affaires ne marchent pas très bien, ils se séparent. Ratledge va continuer ses études à Oxford, tandis que Hopper et Wyatt jouent avec le groupe de jazz Wild Flowers. Allen, lui repart à Paris où il rencontre la poétesse Gilli Smith avec laquelle il fondera, mais cela bien plus tard, le Gong.

1965 : David Allen, éternel voyageur, part à Majorque où il retrouve Wyatt et le guitariste Kevin Ayers avec lesquels il envisage de reformer un groupe. Ils reviennent à Londres où

ils retrouvent Ratledge qui vient d'obtenir sa licence de philosophie (c'est pas n'importe qui) et un autre guitariste qui restera moins d'un an avec eux et qui répond au doux nom de Larry Nawlin. Le groupe comprenait donc Larry et Kevin aux guitares, Ratledge à l'orgue et Wyatt à la batterie et Allen à la basse. Ils prennent alors le nom de Soft Machine, titre d'un roman de William Burroughs (le Festin Nu, Nova Express) avec qui David avait travaillé en 1963.

1966 : Ils trouvent leur premier engagement à la Round House de Londres, dans le cadre des concerts organisés par John Hopkins, sous l'égide de son journal l'International Time (IT). Puis c'est l'UFO, que l'on a traduit par Unidentified Flying Objet et qui signifie en réalité Underground Freak Out (c'est quoi donc un freak ? C'est tout ce qui ne fait pas partie de la Grande Pièce Montée), l'UFO donc, haut lieu (quel paradoxe) du tout Londres souterrain, où ils jouent au même spectacle que le Pink Floyd qui interprétait à cette époque des morceaux beaucoup plus rock que maintenant et de toutes façons beaucoup plus intéressants. Ils y rencontrent aussi Mark Boyle que l'on peut sans doute considérer comme l'inventeur du light show (c'est lui qui en particulier eut le premier l'idée d'utiliser des diapositives chauffées). Avec lui et Gilli Smith ils créent des spectacles poétiques et jouent dans les musées (culturel, ça !). C'est le temps des expériences musicales comme par exemple l'introduction du hasard dans la musique (John Cage) : ils tirent au sort dans une boite des notes qu'ils assemblent ensuite (procédé bien connu en littérature employé par les surréalistes et en particulier par Burroughs). A la même époque ils enregistrent leur premier 45 tours qui n'eut en fait à peu près aucun retentissement. On peut se demander d'ailleurs comment une musique comme celle de la machine pouvait être un tant soit peu intéressante dans le cadre bien réduit d'un simple E.P. !



Toujours avec Boyle ils partent pour Saint-Tropez. Hugh Hopper quitte alors le groupe sans laisser de traces. Ils jouent dans le spectacle de Picasso et Jean-Jacques Lebel - Le désir attrapé par la queue, et également au Café des Art s de Jean-Marie Rivière. Puis ils rentrent en Angleterre où la police (là-bas aussi) refuse à David le droit d'entrer, pour une obscure raison de permis de travail. Il reste donc en France où il compose pour le studio Git le Cœur et participe avec Gilli à la Biennale de Paris (où Mark Boyle fut primé pour l'un de ses assemblages). Puis, il forme un groupe de pop le « Banana Moon - aujourd'hui devenu Ame Son. Maintenant, David Allen a formé le Gong qui est à mon avis le meilleur groupe français grâce à des gens comme Didier Malherbe au saxophone soprano ou Jerry Fields au violon. Revenons à la machine elle-même. 1967 : le groupe se produit durant les nuits de la fenêtre rose, au Palais des Sports (les concerts y avaient lieu à cette époque) ; ce fut le premier spectacle dit psychédélique en France, qui le fit connaître par un plus large public. De retour en Grande-Bretagne, ils enregistrent leur premier album qui porte surtout l'empreinte de Kevin Ayers ; c'est en effet lui qui en écrivit la plupart des arrangements, mélange de folk, de pop et de musique électronique — le tout gardant un

petit côté sauvage — musique ambiguë, mais dans laquelle on peut déjà sentir les influences de Terry Riley et du free jazz, et ce malgré les parties chantées fort nombreuses dans ce disque.

Kevin Ayers, parti pour fonder avec David Bedford le Whole World, que l'on a pu apprécier en décembre dernier à la Mutualité, cela malgré l'acoustique déplorable de la salle, la musique de Soft Machine va de plus en plus se tourner vers le jazz et la musique contemporaine, direction qui sera surtout évidente à partir de leur troisième album, le second étant en effet essentiellement composée de découpages musicaux superposés les uns sur les autres (cadavre exquis ?).

1969 : fin octobre, c'est Amougies. Le groupe, Hugh Hopper ayant, de nouveau remplacé Ayers, va inaugurer sa nouvelle formule. Il s'est en effet adjoint pour cette occasion quatre musiciens venant de l'orchestre du planiste Keith Tippet qui vient de le précéder sur scène, le résultat est fabuleux. Pour moi, le meilleur moment du festival avec Don Cherry. Avec cette formation, Us enregistrent leur troisième album appelé tout simplement « Third ». La musique y est évidemment orientée avant tout vers le jazz mais on y retrouve aussi fréquemment la trace de Riley et de Olivier Messiaen. En fait, Robert Wyatt et Elton Dean le saxophoniste du groupe (ils se produisent maintenant à quatre, parfois à cinq lorsque Nick Evans, lui aussi ex-saxophoniste du Centipède de Keith Tippet se joint à eux) voudraient jouer plus free alors que Hopper et Ratledge sont pour leur part plus attirés par la musique contemporaine. Il en résulte une sorte d'équilibre tout à fait favorable à la créativité du groupe. Certains ont vu dans « Third » une trop grande perfection qu'on a même qualifiée de glacée. A ceux-là, je rappellerai les extraordinaires concerts donnés l'année dernière au Théâtre de la Musique, concerts au cours desquels ils nous prouvèrent, s'il en était besoin, l'absolue maîtrise de leur art mais aussi leur esprit inventif au niveau de l'improvisation. A remarquer toutefois qu'aucun des musiciens ne tente de se mettre en valeur aux dépens des autres : chacun est au service de la Machine. Pareille rigueur n'exclut heureusement pas l'expression personnelle de la sensibilité de chacun de ses membres.

Le batteur du groupe Robert Wyatt vient d'autre part d'enregistrer chez C.B.S. un disque en solo « The end of an ear » disque tout à fait intéressant dans lequel on retrouve d'ailleurs Elton Dean et David Sinclair à l'orgue, qui est le leader du groupe Caravan avec lequel joua la Machine à ses débuts.

Soft Machine commence seulement à recevoir le succès qu'il mérite. Nous pensons qu'il n'était pas inutile de présenter aux amateurs de jazz l'un des groupes les plus originaux et l'un des plus intéressants qui se soit révélé au cours de ces dix dernières années. Que l'étiquette pop trop souvent galvaudée n'effraie pas le jazzophile : ce n'est pas pour rien qu'un homme comme Miles Davis s'est mis à cette musique.

Jean-François Touzé.

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Les soirées culturelles du Palais des Sports - Le Pop - N° 11 - mai 1971

LES SOIRÉES CULTURELLES DU PALAIS DES SPORTS



LA POP SANS FLIC, C'EST COMME UN HOT-DOG SANS MOUTARDE, UN SNACK-BAR SANS CAISSIER, UNE CAISSE DE BIERE SANS DECAPSULEUR, UN POTAGER SANS TOPINAMBOURS, UNE FAMILLE SANS IDIOT, UN JOUR D'ÉTÉ SANS AMBRE SOLAIRE, UN CADRAN SOLAIRE SANS OMBRE, ET Y'A PAS DE BEAUX TABLEAUX SANS OMBRE...

Pour Soft Machine on avait eu des entrées gratuites. En arrivant au Palais des Sports on a eu bien du mal à trouver un ouvreur pour les lui présenter. Lorsque nous en eûmes dégagé un de dessous des gravats, Il a éclaté en sanglots en nous disant que nos petits cartons on pouvait se les carrer dans le fion. Ce après quoi, entre deux spasmes, il les prit quand même, les sala, les moutarda avec les ingrédients qui passaient à sa portée et les avala d'un coup, d'un seul, faute de dents. C'est fou ce que les gens étaient nerveux ce soir-là. Heureusement que du côté de l'organisation ils avaient tout prévu et qu'ils avaient retiré les portes pour que les gens puissent pénétrer sans accrocs. A l'intérieur les gens trépignaient, on ne savait pas pourquoi, ils avaient tous un air de connivence, un léger sourire sur leurs lèvres purpurines. Alors que des gens entraient encore en masse sans mène présenter leurs billets au contrôle, tant ils étaient pressés de se lubrifier les oreilles à coups de pop, alors que d'autres cherchaient encore leurs places dans les piles de sièges entassés au milieu de la salle, de joyeux plaisantins firent partir une grenade lacrymogène dans un fou rire général. Quelques centaines de personnes démunies d'humour essayèrent de sortir, au risque de se retrouver dehors sans ticket de sortie. Vrai, ils étaient bizarres ce soir-là. Un rien excités, aussi.

Pourtant malgré l'anarchie (passez moi l'expression) apparente des comportements collectifs, l'observateur attentif aurait pu remarquer qu'une certaine solidarité semblait unir les membres de l'assistance. C'est ainsi qu'à un moment donné un jeune hirsute vint au micro dire que le service d'ordre éprouvait quelques difficultés à l'entrée, à gauche de la scène, qu'il n'arrivait pas à contrôler toutes les entrées. Des spectateurs bénévoles vinrent aider à cette formalité et relevèrent les gardiens en les attrapant qui par la main, qui par le nez, qui par le mollet avec les dents. Et tout naturellement l'entrée des nouveaux arrivants devint fluide, fluide, fluide. C'est à ce moment-là que les organisateurs, estimèrent sans doute qu'ils avalent fait assez de recettes, décrétèrent l'entrée libre, au risque d'ailleurs de mécontenter les quelques 2 ou 3 personnes qui avalent payé d'avance. Admirons en passant la sagesse des organisateurs qui mirent ainsi un terme à la triste notion de resquille.



Puis y'a des gens qui sont venus causer dans la sono: "Ce soir la musique Pop nous est rendue, elle nous appartient et nous ne nous en dessaisirons plus" c'est sûrement à cause de ça que tout le monde brandissait son poing, pour montrer qu'ils ne la lâcheraient plus. On était tendus mais heureux. Allez savoir pourquoi! Sur scène le spectacle commençait déjà, un jeune comédien déclamait des vers de circonstance : "Hé Lulu, tu viens merde, j'suis à droite de la scène, j'vais pas poireauter comme ça longtemps", un type très très excité réclamait du calme, un autre expliquait un jeu de société qu'il avait trouvé :"Dans ma banlieue, tous les mecs qu'ont des cheveux longs y s'font poisser à longueur de temps par les flics, y s'font tabasser la gueule, «alors nous on a décidé un truc, c'est qu'à chaque fois qu'un mec aura des ennuis avec les cognes on s'arrangera pour que ça fasse dix flics bons pour l'hosto, alors on vous conseille un truc c'est que tout le monde en fasse autant pour que les mecs à cheveux longs ne soient plus traités de pédés".

Puis Didier Malherbe empoigna son mirliton et dans le plus pur style free accompagna les harangues des représentants du Front de Libération des Jeunes. Entre deux chorus on a réussi à comprendre que les jeunes étaient décidés à ne plus se laisser marcher sur les pieds, à reprendre ce qui leur appartient, à mettre en pratique les valeurs qui sont les leurs, sans marcher dans une logique qui leur soit étrangère. Le reste de la soirée s'est effectivement passé en l'absence de toute logique aux yeux d'un observateur non directement concerné. Pour nous logique de l'événement c'est qu'au point de consommation où nous en sommes, les jeunes ont besoin de briser des portes et de dévaliser des buffets pour se faire leur fête. C'est donc que le système de distribution de la PoP est complètement suranné, hors d' usage, que la musique PoP n'a pas encore trouvé son vrai terrain d'expression, que le public PoP est déjà allé bien au-delà de ce qui lui est proposé et que c'est à la musique PoP de suivre ce mouvement.



Plus que les sièges et les portes il y a eu quelque chose de cassé au Palais des Sports et y'a gros à parier, puisque ça dépend de nous, que cette cassure ne nous privera pas pour autant de notre musique. Si plus personne ne peut louer de salles pour les concerts PoP c'est que leur place est ailleurs, dans la rue peut-être. S'il y a une contradiction entre la quantité de matériel nécessitée par la PoP et sa prestation dans la rue, c'est que les musiciens PoP se sont fourvoyés en faisant la course au matériel, c'est que les musiciens doivent adapter leur musique aux nouvelles conditions. Ceux qui ont pleuré l'autre soir de ne pas avoir entendu leurs petits Soft chéris, sont déjà inutilisables pour l'évolution de la PoP, un frein à son contenu révolutionnaire.

Les amateurs de PoP se sont chassés délibérément eux-mêmes du Palais des Sports en faisant éclater leur fête, c'était la première mesure d'hygiène qu'il fallait prendre. La musique PoP ne doit pas être une musique de consommation et c'est pour ça qu'au Palais des Sports tout a été consommé, sur place et sans permission.

Beaucoup moins significative fut, dans et surtout autour du même Palais des Sports, la rencontre ORDRE-NOUVEAU-GAUCHISTES. S'il y avait un événement auquel il fallait éviter de donner de l'importance c'était bien ce meeting d'Ordre Nouveau. Oui, oui, bien sûr, pourquoi en parler nous aussi ? eh ben puisque le mal est fait c'est pas une demi-colonne mal torchée qui va aggraver l'histoire. La connerie commence là où les gauchistes ont afflué exactement comme l'espéraient les organisateurs dudit meeting. C'est évident non? les fascistes prévoyaient un rassemblement de l0.000 personnes (bluff légitime) qu'ils n'auraient naturellement pas eu si une foule de gauchos et affiliés n'était venue grossir démesurément l'événement. C'était exactement le remue-ménage (qu'il ne pouvait créer à eux seuls) et l'épreuve de force (qui est le moteur de leur propagande) qu'ils recherchaient. Moralité de l'événement: sur les ondes, dans la presse, on ne lésine pas sur la violence de l'affrontement et le gauchiste moyen est magnifié par l'ensemble de l'opinion modérée (récupération?), tout le monde retrouve cette bonne vieille solidarité nationale contre l'envahisseur para-teutonique (nique?), cette vieille unité de pensée où s'abritait Pétain, tout le monde marche à fond dans le jeu de la terreur, autant de conneries qui permettent de faire des distinctions aussi délicieuses que celles sur le fascisme de Marcellin comme quoi il serait bien un homme d'ordre mais tout de même pas d'ordre fasciste.

Mais quoi, merde! qu'est ce qui est le plus dangereux, le fasciste qui se réfère ouvertement et sans équivoque à Hitler, à Mussolini, au Haine PéDé, au PFI ou le fasciste foncier qui réinvente ses méthodes, utilise des institutions dites démocratiques pour nous faire vivre dans un Dachau confortable. Lutter contre les fafs dans une bataille de rue c'est aussi con et aussi réac que pour un révolutionnaire de briguer un siège dans une assemblée, c'est rentrer jusqu' a la garde dans un circuit dont on ne peut être que les baisés. Quant aux gauchistes qui deviennent aux yeux de l'opinion des braves gosses pour avoir reçu une dégelée de la part des deux forces fascistes ce sont les grands empaffés de l'

histoire. Ils sont aussi connards que leurs pères et grands-pères qui partirent se faire ensanglanter la gueule sur les fronts de la première et deuxième guerre avec la bénédiction des familles, des curés et des patrons. Ce qui botte dans les chaumières c'est ce relent de vieille lutte, c'est cet avant-goût de troisième guerre mondiale à la manière des deux premières. Cette punition tant souhaitée à ces jeunes qui ne respectent plus rien et qui n'ont plus qu'une idée en tête: VIVRE. Le monde où ils pourront vivre ces jeunes, c'est pas les "bons" gauchistes qui le feront, c'est pas non plus avec l'aide des "braves" flics, ni avec ceux qui se font craindre (flics de Marcellin ou flics de Duprat), c'est avec ceux qui auront choisi de se faire leur monde plutôt que de se faire aimer ou détester. Vrai, des deux fêtes du Palais des Sports c'est certainement celle qui a atteint l'opinion dans son porte-feuille et dans son bon sens qui a été la mieux réussie et qui présage le plus sûrement de ce que sera le nouveau monde.



Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Grande nuit underground au Palais des Sports - Pop Music - N° 44 - 28 janvier 1971



GRANDE NUIT UNDERGROUND AU PALAIS DES SPORTS

Dimanche 31 janvier à 21 heures au Palais des sports de Paris, Porte de Versailles, aura lieu un concert exceptionnel. Sont annoncés Iron Butterfly, Yes, Soft Machine, Kevin Ayers and The Whole World et le Gong avec Daevid Allen. Ce panorama est intéressant, tous les groupes présentés sont à la limite de la Pop Music de consommation et de l'Underground, c'est ce que vous expliquent nos rédacteurs.

La machine, le camembert **et le monde entier.**

A l'origine de la machine, un poète : Daevid Allen, un philosophe : Michael Ratledge, un lycéen : Robert Wyatt. La machine tourne, tourne, perd des éléments, s'en adjoint de nouveaux. Elle fait école et des petites machines gravitent dans son sillage : Le Gong, Kevin Ayers And The Whole World. Elles seront toutes réunies au Palais des Sports, la retrouvaille pourrait être intéressante.

TONY LEVIN

Alors que le mouvement pop n'en était qu'à ses balbutiements en Angleterre, la région de Canterbury était déjà le centre d'une importante activité musicale. Les responsables en étaient cinq jeunes

universitaires : un Australien, Daevid Allen, et quatre Anglais, Michael Ratledge, Robert Wyatt, Hugh Hopper et Kevin Ayers. Ils formèrent un clan de musiciens qui, volontairement, allaient à l'encontre du son à la mode. Plus tard, ils prendront pour nom Soft Machine, en hommage à l'écrivain underground William Burroughs, lequel a donné à l'un de ses romans le titre " Soft Machine " (la machine molle). Ces cinq passionnés de Pop Music vivaient ensemble. Une même passion, celle du jazz, les liait. Lorsque des caractères aussi marqués que ceux de ces cinq hommes s'affrontent, l'issue fatale ne peut être que la séparation. Au départ, la formation se produisait en trio : Ayers, Ratledge et Hopper. Au sein du trio, l'apport de Kevin Ayers était prépondérant. Kevin n'est pas un adepte aussi fervent du Jazz que les autres, aussi fallut-il attendre la venue de Daevid et Robert pour que l'orientation du groupe soit jazzy.

Daevid avait joué dans un club de Jazz, le Ronnie Scott's, dès son arrivée à Londres. Robert Wyatt, encore lycéen, avait passé deux étés à Majorque chez un ami de son père, le poète Robert Graves, où il devint vite un habitué du Majorca Jazz Club. Mike Ratledege avait fait partie d'un groupe de Jazz et d'avant-garde. Au niveau des textes l'entente était totale. Daevid est poète ; Mike Ratledge, après avoir étudié la philosophie à Oxford, était parti étudier la poésie dans une université américaine. Cet attrait pour la poésie se retrouvera en bonne place dans leurs chansons. Soft Machine utilise de moins en moins de textes, seul Robert Wyatt continuera d'ailleurs à mettre des paroles sus ses compositions. L'évolution de Hugh Hopper et de Mike Ratledge est très intéressante, bien qu'elle déborde le domaine purement musical. Il semble évident pour toute personne qui les connait bien (et Robert Wyatt est de celles-là) que Hopper et Ratledge se sont beaucoup plus tournés vers eux-mêmes que vers l'extérieur, ce qui rend les contacts très difficiles. La relative rareté de leurs apparaitions publiques, le fait qi'il y ait presqu'un an que Soft Machine n'a pas fait de disque, n'est peut-être pas étranger à cet état de choses.



Nous en arrivons au moment où la machine commence à se disloquer. Hugh Hopper avait fui mystérieusement sans laisser de trace. Après avoir joué à Saint-Tropez dans le spectacle de Picasso et J. Jacques Lebel "Le Désir Attrapé Par La Queue", Daevid Allendut quitter le groupe. Les policiers anglais lui avaient interdit d'entrer en Grande-Bretagne. Daevid respecta le hasard, et d'ailleurs, il reconnaît : "Il était très dur de joeur avec Soft Machine. C'est surtout un truc d'orgue". Maintenant seul et libre, Daevid Allen va pouvoir aller jusqu'au bout de lui-même. Alors qu'avec Soft Machine, il était soumis à certaines restrictions, il va pouvoir donner libre cours à ses idées. Il commence avec "Banana Moon" qui deviendra Ame Son et puis il s'installe avec Gong pour s'y fondre rapidement. L'influence du jazz est toujours sensible. Pour enregistrer son premier album, paru chez Byg, il s'était entouré de Didier Malherbe, Didier Gewiffer, earl Freeman et Burton Greene. Il s'en détache de plus en plus pour composer une musique parfaitement originale. Les parties vocales ont une très grande importance parce qu'elles ne sont pas conçues pour se résumer à une récitation simpliste, mais plutôt pour se mêler aux instruments et pour contribuer à la création du tout : la musique de Gong.

La voix volontairement outrée, jouant avec les syllabes comme avec un instrument contribuant à créer la musique qu'il aime, refusant de parler de Soft Machine parce qu'au fond, déclare-t-il avec humour, "ce n'est qu'un camembert" (titre du second album de Gong).



GRANDE NUIT UNDERGROUND AU PALAIS DES SPORTS

LA MACHINE, LE CAMEMBERT ET LE MONDE ENTIER

THIERRY LENOIR

L'année 1971 pourrait être l'année : Yes

par G. JOSSERAND

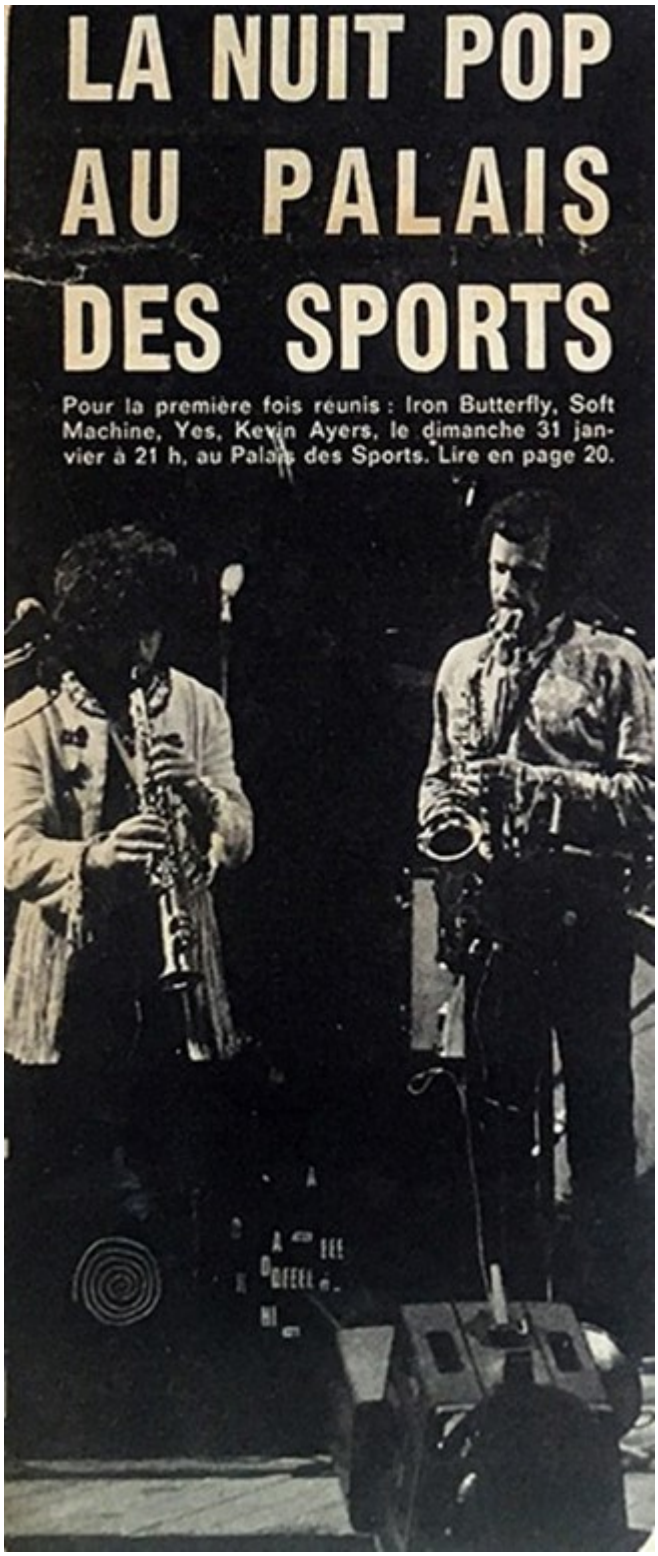
Le Papillon d'Acier cherche son vol sur l'Europe

Albert BOT

DISCOGRAPHIE

Revenons à ce qui reste maintenant de Soft Machine. Daevid Allen est parti, Kevin Ayers joue seul de la guitare. Le groupe avait déjà enregistré un 45 tours ("Love Makes Sweet Music" et "Feeling Reeling Sprealing"), il va enregistrer son premier album avec Robert Wyatt (batterie), Mike Ratledge (orgue) et Kevin Ayers (guitare). Le groupe possède une technique musicale qui contratse avec les productions de la plupart des groupes pop de la même époque. L'influence de Kevin Ayers y est très sensible (il participe à la création de la plupart des thèmes). Devant le renoncement presque total de Ratledge et Wyatt à imposer la musqiue qu'ils aiment vraiment, Kevin Ayers donne au groupe une conception "classique" de la Pop Music. Pourtant les traces de ce que sera Soft Machine sont déjà là par instants. Elles percent quand Ratledge se laisse aller librement dans un solo. L'influence de Terry Riley (compositeur de musique contemporaine avec lequel Robert Wyatt et Daevid Allen avaient joué) est très sensible ("We Did It Again") les parties chantées sont en grand nombre. Robert Wyatt et Mike Ratledge montrent déjà quels parfaits instrumentistes ils sont.

A cet égard, le décalage batteur-voix-orgue dans "Why Are We Sleeping?" est tout à fait remarquable. Ce disque si riche ne pouvait satisfaire totalement aucune des deux parties. Kevin Ayers quitta le groupe pour former Kevin Ayers Whole World, avec un musicien anglais de musique contemporaine, David Bedford. La musique du Whole World doit beaucoup à celle de Soft Machine. En passant à Paris récemment, les musiciens interprétèrent : "Why Are We Sleeping?" et "We Did It Again". La musique du groupe est très nouvelle. On a déjà entendu parler des associations musique contemporaine-musique pop



(Spooky Thoo-Pierre Henry par exemple), mais cette association n'était que provisoire et, de plus, les musiques ne faisaient que se superposer. Tout diffèrent est le Whole World, puisqu'il peut y avoir juxtaposition des deux genres. Kevin Ayers continue son chemin. Quand il quitta Soft Machine, il fut immédiatement remplacé par Hugh Hopper. Délivré de l'influence de Kevin Ayers, Soft Machine va enfin pouvoir créer sa musique originale. Le second album se présente comme un montage de thèmes différents par leur forme, leur durée et leur contenu.

La machine retourne au Jazz et se rappelle qu'au début Robert Wyatt et Hugh Hopper jouent dans un groupe de Jazz, le Wilde Flower... La machine fera donc du Jazz. Elle fait appel à quatre "souffleurs" anglais. Deux ont déjà joué dans l'album du Keith Tippett Group "You Are Here, I Am There". Ils ont pour noms Elton Dean et Nick Evans. Il y a aussi Lyn Robson, Jimmy Castings et Rab Spall (violon). C'est ce groupe qui enregistra "Third", le troisième album de Soft Machine. La musique est très nouvelle. Tout à fait différent de l'album précédent. Malgré l'adjonction de cinq personnes qui ont dû être (tout au moins au début), extérieures à la Machine, l'entente des nouveaux et des anciens Soft Machine est totale. A aucun moment un musicien ne cherche à se faire remarquer plus particulièrement. C'est une constante de Soft Machine, la musique jouée est la musique d'un groupe et non celle d'une personnalité. Robert Wyatt dit : "Nous avons chacun nos idées sur la musique. Nous avons les mêmes idées sur ce que nous devons jouer ensemble ou avec plus de liberté. Mais il y a des moments où je ne joue pas en fonction de la base linéaire qu'observe Hugh Hopper et où Hugh et moi ne soutenons pas Mike parce que nous sommes autre part. L'idée, après tout, n'est pas de créer quatre morceaux de musique, mais un seul". Avec "Third", les musiciens ont vraiment trouvé ce qui leur convenait, mais ce qui semble satisfaire totalement Hopper et Ratledge (puisqu'ils ne font rien d'autre), ne satisfait pas totalement Wyatt. Pour échapper à une certaine contrainte, à ce surplus de recherche incessante, Wyatt a voulu jouer avec le Whole World de Kevin Ayers pour revenir un instant à plus de simplicité. Après cette expérience, il joua avec le Keith Tippett Centipede (Soft Machine avait déjà joué avec cet orchestre de Jazz moderne au festival d'Amougies). Sa participation à l'album "Symbiosis", dans lequel il n'est qu'un musicien parmi les autres , s'est justifiée par la trop grande rigidité que Soft Machine exige de ses participants : "Symbiosis", c'est autre chose que je possède en moi et que je n'avais pu extérioriser avec Soft Machine. Son évolution est-elle arrivée à terme ? Les hommes ont-ils atteint leur but ? Vont-ils rester à un même niveau ou continuer à chercher ? La musique de Soft Machine est une musique vivante et

en perpétuelle évolution, créée et recréée sans cesse. Hugh Hopper et Mike Ratledge restent dans l'ombre. Robert Wyatt dépense son énergie sans compter à la recherche perpétuelle de quelque chose de nouveau. Kevin Ayers et Daevid Allen se sont fondus au Whole World et au Gong. La famille Soft Machine est arrivée à maturité, mais sa production n'est pas terminée.

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

A l'est du nouveau ? - Rock & Folk - N° 50 - mars 1971





Cher Jean-Jacques,

C'est de Nancy que je t'écris cette petite lettre. Nancy où le soleil brille rarement ; Nancy où le touriste s'aperçoit que si les chauffeurs de taxi se targuent de ne pas faire de politique, la politique, elle, s'occupe des indigènes comme des touristes. J'ai vu la place Stanislas (Stanislas, c'était un roi déchu de Pologne qui avait marié sa fille à Louis XV, et pour ce, reçu le duché de Lorraine ; il fut le dernier des ducs et l'un des plus aimés pour sa magnificence et sa bienfaisance). Bref, à en croire la brochure traditionnelle sur la table de nuit de la chambre d'hôtel, Nancy est une ville joyeuse, jolie, saine et sérieuse...

Mais en fait, là n'est pas l'objet de ma lettre et je m'empresse de te remercier pour l'invitation au « Pop Lorraine Festival », dont tu as bien voulu me gratifier. La Lorraine était déjà renommée pour ses quiches, elle le sera maintenant par ses festivals. Attention, lorsque je dis festivaI, cela reste sans aucun rapport avec Wight, Woodstock. ou même Biot ou Valbonne. D'abord, aucun de ceux-ci n'était organisé au profit « des Noëls des enfants sans joie ». (Quel soudain engouement pour les bonnes œuvres, depuis quelques mois...). Ensuite, lorsqu'un festival se trouve saboté, il est assez rare que ce soit par ses propres

organisateurs; et bien à Nancy, c'était un peu ça. Enfin une nouvelle formule, où l'organisateur désorganise pour réorganiser, et prouve ainsi qu'il possède la situation en main. Ça mérite tout de même un drôle de bravo une telle démarche, et peu importent les moyens empruntés; d'ailleurs la raison du plus fort n'est-elle pas toujours la meilleure?



Enfin, l'affiche était copieuse et promettait presque d'être intéressante. Elle était si copieuse cette affiche, qu'Aynsley Dunbar et Skin Alley, pourtant annoncés en gros caractères, ne vinrent pas. En revanche, Triangle, non prévu au programme, se joignit aux nombreux groupes français déjà engagés. Parmi ceux-ci, cinq formations locales : Voodo Doctors, Substance, Carefully Done Patient, Mad and Mad et Iris auxquelles venaient s'ajouter Variations, Dynastie Crisis et... Komintern. Restaient Richie Havens, Art Ensemble Of Chicago (mais oui...), Soft Machine, Pete Brown et Tear Gas. Le tout pour 20 francs, ce qui n'est pas trop cher, même pour un hangar métallique au béton trop dur. Faut tout de même pas faire le difficile, surtout lorsque la bière est à 2 francs, le Coca à 2 francs, le sandwich à 2 francs et les waters à deux pas. On était mieux qu'la presse... pour vous dire. On rigolait bien d'ailleurs, car l'organisation leur avait délivré un laisser-passer qui leur permettait soit de se faire vider, soit de se faire taper mais de toute façon de se faire insulter. Le mot d'ordre des Angels Nancéens, c'était du genre : « Toi le journaliste, tu vas pas nous casser les couilles longtemps ». Là encore : bravo, car enfin, déterminer à vue de nez quels sont « les petits cons de la presse pop », les vider de l'emplacement, qui soi-disant leur était réservé, et cela sans arrêt, pendant près de deux jours, faut quand même le faire. Un grand merci au Judo-Club de Nancy.

Le premier groupe à monter sur scène, en l'occurrence Substance, fut d'un bout à l'autre, totalement inintéressant. Fort heureusement, la formation suivante, Carefully Done Patient, fut non seulement moins mauvaise, mais elle n'eut aucun mal à provoquer chez le public cette sorte d'enthousiasme dont l'intensité prouve à elle seule combien la France peut attendre de ses groupes, même si ce n'est pas pour demain. Le troisième de la liste, Mad and Mad, s'avéra être complété ce soir par un musicien d'Alice ; heureuse combinaison qui nous valut une excellente version de « You keep me hangin' on ».

Pendant ce temps-là, un minable Light-Show nommé Open Light nous éclaboussait de ses lumières fades et déprimantes ; seule fut vraiment appréciée la projection, partielle, de Monterey Pop en hommage à Jimi Hendrix et Janis Joplin, les courts métrages dits d'horreur, comme « La nuit du Loup-Garou », et « Le bal des vampires », ainsi que deux dessins animés fabuleux de « Woody Woodpecker » et un seul, malheureusement de « Loopy di Loop ».

J'allais presque oublier de te raconter l'inoubliable moment (un parmi tant d'autres), où un type, venu on ne sait d'où, s'est emparé du micro pour faire hurler à l'assistance un « Bravo » à Janis Joplin ;ce qui donnait à peu près : « Pour Janis. BRAVO... Elle chantait mieux que tous les autres... BRAVO... elle était belle... BRAVO... elle est morte... BRAVO... » Et pourtant personne n'a ri... En fait personne n'a bien compris cette démarche plutôt obscure, et on a tous repris en choeur ce que chantait si bien le public de Woodstock.

Il y eut encore un instant privilégié. Lorsqu'au son du pipeau, le soleil éclaira des milliers de visages, on se demanda alors si Nancy ne resterait pas la version française de Woodstock. Mais le miracle n'a pas eu lieu; il ne suffit pas d'avoir le même âge et de s'asseoir les uns à côté des autres sur le béton, pour former une communauté. » C'était bien la moindre des choses, que nous chantions ensemble : un festival c'est quand même une Grande Fête Musicale. Et puis toutes ces boîtes de bière vides, fallait bien les utiliser, puisqu'on pouvait pas les lancer. On était là pour consommer, oui ou non ? Tout à coup, on s'est tous souvenu qu'on était là pour la musique, et on s'est tous pris un sacré drôle de grand pied monumental avec Dynastie Crisis. « Vraiment pas mal, pour un groupe français », comme on dit à Paris.



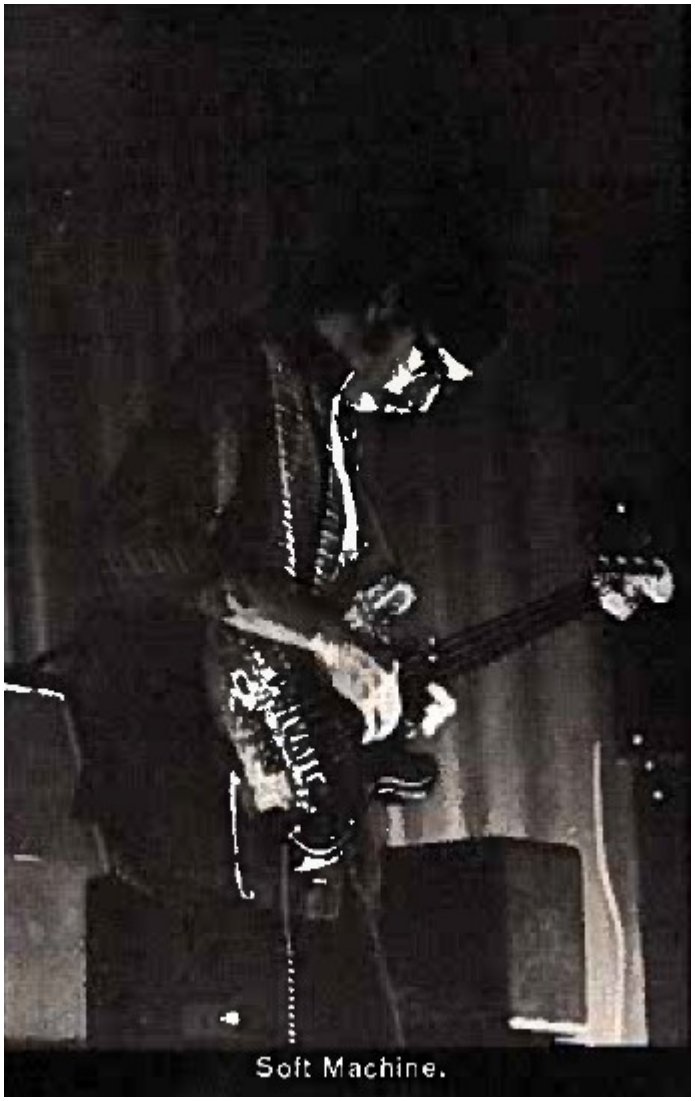
Triangle

Il faisait déjà un peu plus froid dans notre hangar, et cela explique sans doute le succès très mitigé qu'obtint l'Art Ensemble Of Chicago. Non qu'ait été déplorée la différence entre l'ancienne et la nouvelle formation, mais tous ces nègres avec des clochettes aux pieds, ça étonne un peu, quoi.

Richie Havens, tout le monde le connaissait bien, grâce à Woodstock bien sûr, c'est pourquoi on ne regardait que ses pieds. On les regardait tant ses pieds, qu'on ne s'apercevait pas que c'était mauvais, pour te dire. Richie était tellement content d'être venu jouer à Nancy, qu'il s'en est évanoui à sa sortie de scène. Quelle ambiance. Au fait : pendant qu'il jouait « Freedom » (comme dans l'film), les émules du Judo-Club du Nancy faisaient place nette derrière la scène. Quand on assiste à un festival, faut pas dormir par terre derrière la scène, c'est mauvais pour les reins (a fortiori lorsqu'ils prennent des coups).

« On a gentiment expliqué cela aux spectateurs haut perchés et, compréhensifs, ils regagnèrent le plancher des v... des Variations. » (*)

Après Richie Havens, nous pûmes nous délecter quelque peu avec Soft Machine. A Londres, ils ont entendu Soft Machine pour la première fois voilà trois ans, époque où ils jouaient au légendaire U.F.O. de Tottonham Court Road. En ce temps, le groupe comprenait Robert Wyatt, Mick Ratledge, Kevin Ayers et un bassiste australien. En dépit de leur tendance aux effets peu orthodoxes et leur refus prétentieux de percer parmi la masse, la musique n'en était pas moins brutale et excitante.


Soft Machine.

Il paraît même que les effets de lumière qu'ils utilisaient alors pour intensifier l'assaut véritablement physique de leur musique, étaient déjà les balbutiements du light-show d'aujourd'hui. Ils ont même tourné avec Jimi Hendrix. De cette première formation, seuls subsistent Mick Ratledge et Robert Wyatt, auxquels s'est joint Hugh Hopper. Tous regardaient Mick et personne n'écoutait l'organiste, on bavait devant Hopper, mais personne ne prêtait attention au bassiste ; seul Robert rassemblait oreilles et regards. Evidemment, personne ne fut réellement convaincu par Soft Machine et c'est sans doute bien dommage. Gong succéda à Soft Machine, et je ne te cacherai pas que, dans le genre tragique, mieux vaut voir « Lâchez les monstres »,

Bon. Voilà pour la première journée. Avant que je ne passe au récit de la seconde journée, je te laisse lire quelques lignes trouvées dans la presse régionale, et qui firent dire beaucoup de grossièretés aux fameux «petits cons de la presse pop


Variations.

». Je crois bien que c'est un journal Républicain de l'Est, ou quelque chose d'approchant ; toujours est-il que nombreux furent ceux qui le traitèrent d'« infâme torchon »... Enfin, je te laisse seul juge...

« Paris, obsédé par son image de marque, n'imagine un Festival de Pop Music qu'au Bourget (sans doute parce qu'une formation pop produit autant de décibels qu'un moteur de Caravelle) ou aux Halles désertées par l'accordéon-musette et la valse - cornet de frites. Nancy, sans complexe, a choisi le haut-lieu régional de la Société de consommation : les Soft Machine, à l'emplacement des machines à laver la vaisselle. Quel paradoxe !
Mais rien ne semble rebuter les jeunes gens qui arpentaient le secteur en bottes d'égoutier et béret basque, jouant au football avec une boîte de conserve, comme ils le faisaient plus jeunes sur un terrain vague.
C'est là-bas, au pied des cités anonymes, que fleurit la pop music : la guitare y a remplacé les gants de boxe, sur la route de l'hypothétique succès. » (*)

Le dimanche, ce fut Iris qui ouvrit, et je ne t'en dirai rien pour la simple raison que je n'eus pas le plaisir de les entendre. En revanche, j'ai bien entendu Triangle et il faut

reconnaître que ce n'est pas encore ça : beaucoup de vides et une tenue de scène qui laisse quand même à désirer. A leur décharge il faut cependant mentionner un fabuleux solo de batterie de Prévotat dont la technicité n'entacha en rien l'aspect musical recherché, bien au contraire.


Dynastie Crisis.

Nous avions été si sages, que Dynastie Crisis revint pour faire un tabac super génial, vraiment extra, quelle démence, on s'est pris un grand pied, plus que pour Carefully Done Patient. « Ça draguait sec dans tous les coins depuis une paire d'heures lorsque les « Carefully Done Patient » entrèrent en scène et commencèrent leur spectacle par un morceau percutant. Du spectacle, on en a eu : le chanteur avec sa présence scénique toujours aussi démente, Mick et sa touffe toujours aussi imposante, Jean-Pierre acharné et fritant sec et Michel, qui nous a étonnés tous par son nouveau style. Les amplis étaient à toc, mais ça crachait de la bonne pop. » Bref, il faudrait peut-être compter avec Dynastie Crisis, le jour où la France sera en mesure d'exporter, sans honte, un de ses produits musicaux. Pour mon compte, je retiens une excellente version de « I'm the walrus », plus proche de Spooky Tooth que des Beatles.

Après la partie « tu veux d'la musique, tu vas en avoir », ce fut, selon plusieurs observateurs, et parmi lesquels les petits cons précités (appelons-les X, ce sera plus simple), le chapitre sabotage. Sur scène : Variations. Premier morceau: « Free me », et soudain, hasard (?), coupure de courant. Genre de chose qui, inévitablement entraîne le mécontentement de l'auditoire : c'est très mauvais de retenir son enthousiasme, tous les docteurs vous le diront. On répare, on reprend et ça ressaute. Une fois passe encore, mais sept c'est tout de même un peu trop. Ce qui est d'autant plus étrange, c'est qu'à chaque fois la coupure provenait soit d'un disjoncteur sauté, soit d'une prise débranchée, et deux prises ensemble, cela ne se débranche pas tout seul. Ce sabotage (c'est le mot, non?), avait pour but 1° de détériorer le show des Variations, purement et simplement et 2° de retarder le programme, ce pour une raison bien précise.

Si le passage des Variations fut, malgré tout, beaucoup trop long et médiocre vers la fin, ils ont cependant su prouver, grâce à ces incidents, la maîtrise qu'ils avaient de la scène et leur persévérance à enlever le public. Enfin je n'imagine pas un seul groupe, anglais ou américain, acceptant de continuer de jouer dans d'aussi déplorables conditions ; C'est tout.

« Les Variations ont retrouvé leur public de Nancy. le public les a retrouvés en pleine forme avec leur jeu de scène terrible, leurs jeux de lumières déments. Tout le monde tapait des mains comme au bon vieux temps du twist de Johnny. Performance technique et musicale ». (*)



Comme l'ambiance était bien tombée, et qu'il commençait à faire froid (on a commencé à geler lorsque l'organisation a jugé préférable de couper le chauffage), on a allumé des feux un peu partout, comme à Woodstock... ou à Wight...

« Le Parc des Expo, hier soir, c'était Wight. Lorsque les humains se mettent en troupeau, ils ont souvent le même âge. Ici, c'était celui des conscrits. Auprès des jeunes recrues à l'air emprunté, avec leur sac de couchage roulé en baluchon, comme il était tentant de jouer les anciens combattants : « Tu te souviens, l'île de Wight, comme on grelottait ! Ici, au moins, il fait chaud ». Si chaud même que les premiers torses nus firent leur apparition dès 20 heures. On était venu comme à l'auberge du coin, celle où l'on « peut apporter son manger » : avec le litre de rouge, le saucisson et le camembert. 20 F les deux jours : trouvez un hôtel à ce tarif ! » (*)

Pete Brown n'arrangea rien et laissa à Tear Gas un public réduit à 500 personnes, public dont la seule envie était d'aller se coucher. Son passage fut trois fois trop long, et si ennuyeux, que les applaudissements de l'auditoire réveillèrent un bon nombre d'endormis dont le sommeil devait être bien léger. De toute façon, ceux qui dormaient encore, et il en restait, n'allaient pas tarder a sortir de leur léthargie, pour sombrer dans la musique agressive de Tears Gas.

Tear Gas, cela signifie gaz lacrymogène, et heureux sont les courageux qui ont vu et entendu ce qui fut, en fait, le meilleur groupe de tout le festival. Je vais même te donner leurs noms pour la peine : Davey Batchelor (vcl), Zal Cleminson (gtr et vcl), Eddie Campbell (org et vcl), Chris Glen {bs et vcl) et Wullie Munro (dms et vcl). J'ajoute qu'ils sont Écossais, tournent en Angleterre avec Deep Purple et ne sont pas loin d'être meilleurs que Led Zeppelin. Ils qualifient leur style de « Hairy Music », et possèdent d'ores et déjà deux Lps à leur actif (chez Pathé-Marconi). Tear Gas est sans nul doute dans la lignée des Who.

Tear Gas terminait, il était minuit, et nous attendions le dernier groupe du festival : Komintern. Seulement voilà, il était minuit, heure de clôture prévue. Je crois bien qu'il en a sonné des glas, lorsque la lumière s'est rallumée. Il faut croire que le coup était bien calculé : sept pannes de courant, ça représente à peu près le temps qu'aurait dû jouer Komintern. Première mesure : les mettre en fin de liste, deuxième : retarder le programme en sabotant Variations, troisième : mettre le contrat sous le nez de Komintern pour leur prouver que tout devait être terminé à minuit, et quatrième: faire courir le bruit que Variations avait été saboté par Komintern... BRAVO...

« Trois fois de suite, les Variations ont dû reprendre leur attaque, hier soir... à vide! Disposant d'un matériel fantastique, les Variations ne pouvaient supposer que leur sono fut pourrie. Las! les agissements (criminels) d'un orchestre concurrent et révolutionnaire leur avaient coupé le fil. Si bien que les Variations malgré tous leurs efforts, ne purent ensuite remonter le courant », (*)

Ce qui "clocha", ce fut le coup du contrat : à 0 heure une minute, nous étions lundi et dès lors c'était l'organisation qui n'avait pas respecté le contrat. Komintern fut donc payé, non sans mal et sans insultes à leur adresse. Remarque, ils s'en foutent, Komintern, de leur cachet pourri ; ils se sont fait voler un ampli alors qu'ils attendaient de monter en scène. Ils se foutent aussi du type fort bien attentionné, qui afin de brouiller encore les cartes, a accusé les Variations de ce vol. Ils n'étaient même pas fâchés, mais étonnés seulement de constater tant de saloperies en une seule soirée.

Je vais même te dire plus : en rentrant chez eux, ils se sont tous promis d'aller mettre trois cierges à Saint-Antoine ; l'un pour retrouver l'ampli, car il est hors de question pour eux d'en acheter un autre maintenant, le second pour le simili-Lennon et son Woodstock-simulacre, et le troisième, enfin, pour ceux qui, par divers moyens, les ont accusés de sabotage.

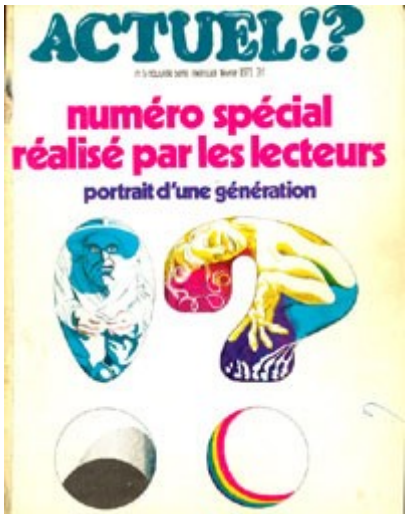
Tu vois, Jean-Jacques, combien lourde est la liste des incapables et des médiocres. Sois cependant certain que j'ai été ici plus honnête que ne le furent tes sbires deux jours durant.

Bruno Ducourant

(*) Citations extraites de l'Est Républicain (17 et 18-1-71).

Les éclaireurs du pop - Actuel - N° 5 - février 1971

LES ECLAIREURS DU POP



> Zoom

les éclaireurs du pop

Après cinq ans de confusionnisme créateur, la musique pop anglaise éclate en plusieurs écoles, blues, folk, musique jazzy, et surtout Recherches contemporaines menées essentiellement par la grande famille des Soft Machine.

L'Angleterre libérale a su récupérer la révolte venue de Liverpool. Même si le Rock n' roll continue à imprégner la pop musique anglaise d'agressivité et de puissance sonore, il s'agit plus d'une coloration musicale que d'une véritable volonté de hurler sa rage. La plupart des groupes, à l'exception des Rolling Stones, révèlent "leurs bons sentiments", leur désir de ne pas s'opposer de front au système qui les entoure, par ce goût du joli, du mélo, de la chanson traditionnelle anglaise rythmée. Il n'émane pas du son cette atmosphère pesante et irrespirable de rébellion, de rejet, qui caractérise les sonorités des groupes américains sauvages comme Steppenwolf ou les Stooges, le MC5.

Deux directions musicales essaient de dépasser ces contradictions: d'une part explorer les ressources électroacoustiques de la musique occidentale contemporaine en y ajoutant cette pulsion, ce beat hérité du jazz, mais en dépassant la formule de la petite formation heavy pour tendre vers le symphonique (Soft Machine) ; d'autre part renouveler la chanson poétique, moderniser le non-sens, l'absurde ou la sophistication par la coloration électrique psychédélique (Kevin Ayers, Syd Barrett) . Une expérience tend vers la synthèse de ces différentes formulations, : le grand orchestre de soixante musiciens de Keith Tippett, le Centipède.

Le Soft Machine a bien changé, mais la scène anglaise qu'il a contribué à créer n'est pas morte pour autant. Souvenez-vous, il y a huit ans, l'acide bouillonnait dans les cervelles, une génération de musiciens, Pink Floyd et Soft Machine en tête, accommodaient le rock à des sauces bien étranges. Quatre ans plus tard, Soft Machine agissait comme catalyseur de ce vaste brassage entre musiciens de rock, de jazz et de musique contemporaine, dans des projets grandioses comme le Centipède, cet orchestre de cent musiciens venus de tous les horizons.

Si l'on remonte dans les premiers temps de l'histoire du Soft Machine, à l'époque où il se produisait à Saint-Tropez, pendant la biennale au Théâtre des Champs-Elysées où il accompagnait une pièce de Copi et les chorégraphies de Graziella Martinez, au temps de la

Fenêtre Rose, on peut avec le recul considérer la progression du groupe. Faisait encore partie du groupe Kevin Ayers, après le départ de David Allen. Le groupe vomissait le son, saturation des amplis et de la sono, avec une violence incendiaire. Le groupe livrait sa musique à l'aléatoire, aux rencontres de sonorités bien plus qu'aux harmonies ou à la construction. Comme un besoin de retrouver le point zéro du son, cette étape ultime de l'incandescence acoustique : briser le seuil du supportable pour toucher cet instant magique ou Ie son emporte tout et balaie la conscience, fait basculer dans les terres inconnues des sens. L'apport de la folie, l'étrangeté de la voix et des mots d'un Kevin Ayers aidaient à parfaire l'expérience, tout comme la démesure pataphysicienne d'un David Allen. Avec cette atmosphère trouble de fête orgiaque, d'exhibitionnisme dans les jeux de scènes, les attitudes de Robert Wyatt et Kevin Ayers. L'étape correspondait à un état d'exaltation, à une volonté de destruction du mental, des barrières intérieures.

La Machine molle a depuis digéré l'expérience pour toucher maintenant à ce stade de rigueur extrême. Mais toujours avec une volonté d'atteindre les seuils de l'inconnu du son, par d'autres voies: la composition, la construction, l'instrumental. L'agencement de sonorités soigneusement définies qui progressent à l'intérieur de structures fermes produit encore l'incantatoire, mais qui demande plus subtilement une concentration intense, un travail sur soi de l'auditeur. Car c'est une musique qui s'écoute, qui s'éloigne des trépidations du corps pour intérioriser son action.



> Zoom

Le groupe a repensé ses influences musicales pour les faire siennes, utilisant la musique de Riley, de Cecil Taylor ou de Coltrane pour substituer une oeuvre réfléchie à une esthétique de l'éclatement du hasard. le Soft Machine n'a pas pour autant négligé les expériences précédentes. Ainsi le son de l'orgue a conservé son caractère grondant et fruste, ainsi des poussées de fièvre concentrées maintenant dans les passages free ménagés pour le saxophone d'Elton Dean ou la percussion de Robert Wyatt. Mais cette nouvelle dimension a entraîné l'élimination de tout exhibitionnisme : pour que l'essentiel soit la musique. Cette rigidité austère semble pousser Robert Wyatt à s'essayer à d'autres expériences. Un besoin chez lui de laisser exploser sa joie, son enthousiasme, un désir de liberté harmonique pour se perdre dans les vertiges de l'improvisé. Il devient presque l'une des pièces essentielles de toute cette révolution de la musique pop anglaise. On le voit au côté de Kevin Ayers dans le grand orchestre constitué avec des amis: Symbiosis ou dans celui de Keith Tippett. Mais il enregistre aussi sa propre musique dans un album récent "The end of an ear" (CBS), tentative pour concilier la voix, comme instrument, l'électro-acoustique dans le travail en studio sur les bandes, les recordings et les accents jazzy modernistes du piano électrique, avec la pulsion qu'il sait donner à une formation musicale. La notion de musique pop traditionnelle est dépassée. Souci de modernité également : chez Kevin Ayers et son Whole World, les textes, les chansons entrent dans un moule "dramatique" créé par les instruments. La musique est étrange, continuellement contrastée, désuète ou électro-acoustique, rockn'rollienne ou sentimentale, forcée ou calme. La fascination du Whole World vient de cette impression d'une théâtralisation. Kevin Ayers fait vivre tout un monde habité de ses phantasmes; de son charme, de son cabotinage d'enfant fou.



les éclaireurs du pop



Mike Ratledge parle

C'est pour concilier l'explosion, la construction, la musique classique, le jazz, le rock, l'improvisation, les choeurs que Keith Tippett a rassemblé un grand orchestre. l'unique oeuvre du jeune pianiste qui fut jouée à Sigma pour la deuxième fois est "Septober Energy". Une fresque impressionnante qui s'articule sur des masses sonores avec des changements de climat, Le blues classique (violons, basses acoustiques, violoncelles) , le bloc jazz (les cuivres), le bloc pop (guitares basses, électriques et batteries), le choeur (quatre choristes) . Le schéma musical s'il est soigneusement défini, ménage, à la manière des compositions pour grands orchestres de jazz, des passages ouverts à l'improvisation.

La mise sur pied de cette énorme machinerie n'a pu être réalisée que grâce à la participation enthousiaste de chacun de ses membres : Robert Fripp du King Crimson, Robert Wyatt et EIton Dean du Soft Machine, Zoot Money, et Julie Driscoll : c'est la première fois qu'un orchestre de ce style s'est constitué à partir de musiciens pop. Il y eut, certes, dans un passé récent, des tentatives d'osmose entre musiciens classiques et musiciens pop (signalons l'échec du Deep Purple avec le Royal Philharmonic Orchestra ou de Five Bridge des Nice), mais jamais cette répartition intelligente des composantes sonores qui pouvaient apporter la réussite musicale. La porte est maintenant ouverte aux tentatives de grand orchestre pop. La musique élaborée du Soft Machine, l'apport solitaire d'un Barrett, les excentricités vocales et musicales de Kevin Ayers, la tentative de fusion de KeithTippett : on sent comme l'existence d'une grande famille musicale, faite de talents divers, mais dont chacun des membres est prêt à se joindre à toute nouvelle initiative. Une cohérence interne de toutes ces musiques qui s'éloignent des révoltes de pacotille ou de la pop consommation.

Paul Inconnu

Mike Ratledge parle

Deux grands poufs blancs, un parquet ciré, une bibliothèque très garnie. C'est un décor d'esprit rigoureux, une atmosphère de travail, une intelligence rapide, des mots qui se bousculent. Sur la cheminée, ostensiblement exposé avec une note d'ironie, le diplôme de l'ordre de Ia Grande Gidouille décerné à M. Mike Ratledge. Londres. Mike Ratledge est l'organiste du Soft Machine, formé à la philosophie à Oxford, revenu vite à la musique et à la

composition. Il vit ici entre les ouvrages de musicologie, son piano et sa compagne, sans guère sortir, s'abritant jusqu'au regard derrière des petites lunettes bleues. Il parle peu, mais il a bien voulu s'expliquer pour Actuel.



> Zoom

Considérez-vous que vous appartenez à la musique pop ?

Non pas vraiment, nous vivons un peu hors du circuit. Je n'ai pas vu le Pink Floyd, un des seuls groupes que je connaisse un peu, depuis trois ans.

Où vous situez vous: plus près du jazz, plus près de la musique contemporaine ?

Nous sommes très divisés sur ce point, Elton Dean par exemple, notre saxo, vient du groupe du pianiste de Jazz Keith Tippett et voudrait jouer plus free. Robert Wyatt, le batteur, est lui aussi attiré par une musique moins organisée. Hugh Hopper, le guitariste, évolue vers la musique électronique. Personnellement, je suis plus attiré par la musique contemporaine.

Ces divergences ne sont pas sources de conflit ?

Si. Mais moins qu'avant. Après trois ans de travail collectif, nous sommes parvenus à une musique à peu près stabilisée. Aussi pouvons-nous maintenant libérer des formes jusqu'ici un peu trop rigides, comme celles de notre album "Third". L'album "Fourth" que nous venons d'enregistrer est beaucoup plus free. Le Soft ouvre ses vannes : nous n'avons plus peur. Un certain manque de technique nous a longtemps paralysés. Nous avions toujours peur de perdre le tempo, nous serrions notre musique afin qu'aucune faiblesse ne puisse s'y glisser. Mais le perfectionnisme porte sa part d'illusion.

Etes-vous un groupe underground ?

Aucun de nous ne souhaite être l'objet d'un culte dans l'underground. Taylor Mead a bien défini l'essence de l'underground: faire quelque chose pour rien. Quand on vous demande un concert underground, l'organisateur commence à vous parler en termes d'art et de messages: vous savez aussitôt que vous n'allez pas toucher d'argent, et que vous devrez payer vos frais. C'est le refus de l'organisation : la scène sera un foutoir, la sono irrécupérable... L'Underground a eu ses succès. J'aimais bien l'UFO lorsque Hoppy (John Hopkins) l'organisait. Mais d'ordinaire, l'underground est bordélique.

On dit que vous êtes les intellectuels de la pop musique ?

Nous l'avons peut-être été, nous ne sommes plus les seuls. Un groupe comme "Beyond the Edge" a intégré d'anciens musiciens du conservatoire et un expert des percussions japonaises. C'est aussi le cas de "Curved Air" ...

Croyez-vous à l'avant-garde ?

Nous y croyons un peu, nous ne tenons pas à en faire partie. Nous croyons cependant à l'Art. Nous cherchons à créer une musique neuve et originale sans tenir compte du public.

De quand date le succès ?

En France, vers 1967, à la Fenêtre Rose au Palais des Sports, la première fête psychédélique de Paris. Puis au Bataclan. La France aime le jazz: c'était bon pour nous.

Robert Wyatt, Hugh Hopper et moi-même fréquentions la même école secondaire à la fin des années cinquante : voilà toute l'origine des Soft. Nous jouions ensemble. Nous ne nous intéressions pas au pop mais plutôt au jazz. A Cecil Taylor surtout, qui était notre dieu méconnu. David Allen avait ramené deux de ses disques de Paris. Il avait aussi amené deux cents disques de jazz, denrée rare dans l'Angleterre des restrictions d'après-guerre. Il nous a beaucoup influencés en nous faisant écouter Ornette Coleman, Miles

Davis et surtout Mingus et les premiers disques du groupe de Coltrane avec Mc Coy Tiner et Elvin Jones. Je suis alors parti à l'université d'Oxford. Les autres ont formé un trio très jazz. Ça n'a pas marché pour eux, ils crevaient de faim. David s'est tiré à New York, ceux qui restaient ont formé un groupe pop : c'était à l'époque -



> Zoom

et un peu encore aujourd'hui - la seule méthode pour vivre en jouant de la musique. En 1964, le pop commençait à être pris au sérieux, l'ère post Beatles s'ouvrait. David Allen est alors revenu de New York avec Kevin Ayers. IIs ont constitué un nouveau groupe toujours à prétentions pop mais beaucoup plus fou. Leur idée: jouer la musique qu'ils aimaient et la nommer "musique pop". L'étiquette devait apporter le succès.

L'Université ne m'a pas renouvelé ma bourse, j'étais licencié en philosophie, j'avais des dettes, j'ai rejoint le groupe. David à la basse, Robert à la batterie, Kevin jouait de la rythm guitare, cela n'a pas trop bien marché. C'est à cette époque, fin 1965, que l'UFO a ouvert le club "underground", le début du psychédélisme en Angleterre. Ce fut notre premier vrai concert. David était en contact étroit avec l'underground depuis des années. Il travaillait avec le poète Michaël Horowitz, William Burroughs, ils donnaient des shows poétiques au musée d'Art Moderne de Londres. Nous avons partagé le premier concert avec le Pink Floyd que nous ne connaissions pas. Nous étions plus jazz : Ie Pink Floyd jouait des morceaux rock, comme Louie Louie ; sa musique n'était pas très intéressante, il n'avait alors guère de technique.

Y avait-il du monde ?

Tous les amis, tous les "freaks" de Londres. C'est à ce moment que l'underground, s'est trouvé une identité. Le public existait, on pouvait s'y joindre. Tout le monde avait envie d'en faire partie. Assez vite, c'est devenu un phénomène social, et une mode. La plupart des types sortaient de l'Université. L'UFO était vraiment bien, vivante. Il s'y passait des tas de choses. L'UFO a été fermée. Le mouvement a perdu ce pouvoir créateur, cette impulsion qui lui venait de sa 'concentration.

Vous circuliez dans les circuits artistiques et jouiez plutôt dans les musées ?

Oui. Une tournée en Angleterre nous avait valu de nombreux bombardements de bouteilles de bière. Le peintre, cinéaste, assemblagiste Mark Boyle nous a invités à jouer avec lui dans les musées. Il projetait des films, inventait le light show et nous jouions. L'UFO nous a créé un public plus pop.

A quelles expériences musicales vous livriez-vous alors ?

Nous tournions beaucoup autour de la musique contemporaine. Celle de John Cage par exemple. Nous avons expérimenté le hasard. Pour notre premier album, un air fut composé par tirage au sort des notes dans une boîte. Certains morceaux sortaient bien. C'était une source d'idées originales.

Nous avons cru reconnaître dans votre album " Soft Third " une certaine influence de Terry Riley?

C'est vrai, et plus particulièrement dans le morceau Out Bloody Rageous. Nous avons beaucoup écouté Terry Riley. David Allen, il y a cinq ans à Majorque, enregistrait encore des bandes avec lui. Il fréquentait le groupe Fluxus, avec Lamonte Young et bien d'autres. Mais nous ne pouvons pas encore dire si ce sont Terry Riley ou Olivier Messiaen qui nous ont influencés. Ils font partie de notre environnement sonore au même titre qu'une

ritournelle publicitaire à la radio. Quand une musique m'impressionne, c'est souvent qu'elle me séduit par une trouvaille technique. A titre d'exercice, j'essaie de l'assimiler. Il en reste toujours quelque chose, sans que je sache très précisement quoi.

L'apport de Terry Riley vous paraît-il important ?

Capital. C'est l'une des deux révolutions musicales du XXe siècle. La première fut l'introduction du hasard par Cage après la Deuxième guerre mondiale, la seconde celle du concept de répétition par Terry Riley.

Comment expliquez-vous que Riley intéresse le public pop ?

Sa musique est une musique de transe, une musique qui exerce une emprise immédiate.

C'est un peu la fin des progressions narratives en musique, des constructions bien organisées ?

Oui, cela me rappelle la réaction d'un critique américain à la musique de Cage. Pour lui, Cage, ses hasards et ses mathématiques, c'était la fin du monde, le début de la décadence : en dehors des accords, de leur progression, et de la tonalité, point de salut.

La répétition ne risque-t-elle pas d'être monotone ?

Je ne crois pas, j'écoute Terry Riley depuis des années et je ne m'ennuie jamais. La répétition crée un équilibre bizarre et toujours changeant, l'illusion du rythme sans rythme du tout. J'ai entendu Terry Riley jouer du saxo solo pendant six heures: sa répétition évolue. Il oppose deux phrases, A et B par exemple. et leur interréaction AB, AB, AB crée un rythme.

Que pensez-vous des derniers développements de la musique contemporaine ?

Elle vire vers le spectacle. Au moins sur la West Coast des Etats-Unis, Lamonte Young joue une note continue, vêtu de blanc et imperturbable : il impose un spectacle, une atmosphère, un état d'esprit.

Parallèlement, il compose un morceau pour papillon solo, il amplifie les bruits de leur vol dans une boîte fermée. Voilà une musique. Un autre exemple récent sur la côte Ouest : une femme, assise dans une chaise, est branchée sur des lampes par des fils électriques; une autre femme, aussi branchée, vient la toucher. Des lumières s'allument, Il n'y a pas de son. C'est pourtant de la musique.

Pourquoi ne faites-vous pas de théâtre ?

Nous avons trop d'ego. Pour nous, être face au public est déjà assez angoissant en soi.

Comment composez-vous ?

Une partie de la musique est écrite, l'autre improvisée, comme pour le jazz. Dans le troisième album, la composition avait trop grignoté l'improvisation. Le quatrième album sera plus équilibré.

Quand vous improvisez, suivez-vous des schémas précis et pré-établis ?

Parfois oui, parfois non. Pas de contrainte : l'improvisateur est en principe libre. II arrive que cela ne colle pas. On sent parfois que l'improvisation est bancale. Je joue ce qui me passe par la tête en réagissant à Hugh et à Robert. Idéalement, ce devrait être indépendant. Mais on se connait trop et la liberté est d'un accès difficile. Je connais les phrases qu'ils affectionnent et je peux un peu prévoir sur quelles routes ils vont s'aventurer. Chacun a ses trames. J'ai moi-même certains poncifs automatiques : improviser, c'est les combattre.

Vous répétez souvent ?

Une ou deux fois par semaine, avec des interruptions d'un ou deux mois.

Quels trucs électroniques utilisez-vous sur votre orgue par exemple ?

Un appareil qui déforme les sons et en accroît la distorsion. Une pédale amplifie les graves, une autre les aiguës. Nous n'utilisons pas encore le Moog Synthetizer, car c'est un

appareil au maniement compliqué: il est difficile de l'incorporer au son d'un groupe. Nous attendons un nouveau modèle, le VCS 3, sur lequel un ingénieur anglais travaille depuis dix-huit mois.



Vous pourriez jouer avec un musicien de musique électronique ?

Nous y avons pensé. L'ennui des bandes magnétiques, c'est qu'elles figent le jeu. Le groupe doit suivre, elles commandent son improvisation. C'est possible en studio, non sur scène.

Etes-vous prêts à jouer sur une bande de Terry Riley ?

Pas dans le cadre du Soft Machine. Je joue la musique de Terry Riley individuellement. Je l'ai aussi fait à la fin de 1970 avec quelques musiciens du groupe Beyond the Edge, aux "pop proms" du Roundhouse, ces concerts qui présentent les expériences du pop. Il est difficile de tenir longtemps en jouant du Riley. A la longue, on ne sait même plus ce que l'on joue: la répétition use.

Une position politique ?

Aucune, absolument aucune. Largement anticonformiste certes, mais vaguement socialistes. Très anti-mystiques, athées en gros. Nous n'aimons pas la magie, l'astrologie. L'hindouisme a été dévoyé dans le pop.

L'argent ?

Au cours des dix dernières années, il a été possible de faire beaucoup d'argent avec le pop. Ça a toujours été vrai pour des gens comme Presley. Aujourd'hui, le côté "star" est moins développé. Votre voisin d'en face fait un disque et gagne beaucoup d'argent. Il n y a pas une personne au monde qui ne connaisse pas, au moins indirectement, un groupe de pop qui a fait du fric. Alors ça attire de plus en plus de monde, comme les soit-disant intellectuels. Si on pouvait gagner un fric énorme en écrivant de la poésie, ça marcherait de la même manière. Et des millions de personnes s'intituleraient poètes.

Et vous ?

Je fais ce que j'aime faire. Ça paraît bizarre, mais je ne travaille pas pour des motifs économiques. J'ai des phantasmes sur le fric: je rêve de voler une banque, de faire de la publicité ou d'écrire un best seller. Mais je les réalise jamais, parce que je suis foutument paresseux, et que je suis pas du tout convaincu que ça marcherait.

Propos recueillis par Julien Vladimir

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Concert Pop' et guérilla - Le Monde - 2 février 1971

CONCERT POP ' ET GUÉRILLA



Par MARTIN EVEN

L'Ecole supérieure des travaux publics donnait dimanche sa soirée annuelle au Palais des sports. " Soirée pop' ", avaient décidé ses organisateurs, qui réunissaient à l'affiche du Palais des sports à Paris cinq groupes de bonne renommée : Soft Machine et ses deux dissidents (D. Allen et K. Ayers) plus Iron Butterfly et Yes. Rien qui mérite des bagarres. Cependant le prix des places (de 30 à 50 francs) était jugé trop élevé par certains jeunes spectateurs.

Hélas ! tout avait été réuni pour que se déclenche, une nouvelle fois, le socio-drame " contestation - répression ". Les forces de l'ordre étaient là, casques à visière et boucliers, l'arme au pied ; les forces du désordre également, casques de motocyclistes et slogans : " Concerts gratuits ! La pop' pour tous ! " Au début, on s'est un peu bagarré, puis les organisateurs ont ouvert les portes.

A l'intérieur, des orateurs de fortune s'emparent du micro : " Brûlons les voitures des riches ! Résistance populaire ! " Certains, mieux équipés, commencent à démolir les sièges, rangée par rangée. Une bombe fumigène explose. Puis les musiciens ramènent l'ordre dans la salle en commençant le concert.

C'est alors qu'un petit groupe parvient à fracturer les réserves des buvettes du Palais des Sports. Ce sont les chocolats glacés qui volent aux quatre coins de la salle, puis les caramels, les saucisses, le pain, les bouteilles de limonade, de bière, de vin, de whisky, le papier hygiénique qui sert de serpentins, les bordereaux comptables, etc. Tout est mis à sac. Tandis que les musiciens du " gong " jouent imperturbablement.

Vers minuit, alors que seulement deux groupes sont passés sur scène, les autorités demandent l'évacuation de la salle. " Restons tous ensemble, camarades ! " supplie un des orateurs. Mais, par petits groupes, les spectateurs déçus se replient.

Les pompiers maîtrisent un début d'incendie. A l'extérieur, des groupes attardés jouent à la guérilla, dispersés par les grenades fumigènes. Plus tard, les derniers combattants se replient par la rue de Vaugirard, où ils échafaudent des barricades de fortune, détruisent nombre de vitrines et pillent quelques étalages.

Bilan : des dégâts matériels considérables, des blessés - dont une dizaine de policiers - et vingt-six personnes mises à la disposition du parquet. Ce n'est sans doute pas demain qu'il y aura, de nouveau, un concert pop' au Palais des Sports, fût-il payant.

Les "Soft Machine" - Le Peuple - 17 janvier 1971



Extrait de : Le Peuple
Geknipt uit : Bruxelles
Date :
Datum : 17. 1. 1971

AU THEATRE 140 : « Les Soft Machine »

Ils sont les maitres incontestés de la pop music anglaise. Depuis 1959, grâce à une solide formation classique, grâce aussi à l'influence de la musique moderne de jazz, ils ont résolument choisi la voie de la difficulté en mariant étroitement un courant anticipatif et une nouvelle orientation musicale. Les Soft Machine étaient nés et depuis n'ont cessé d'influencer tout ce qu'il est convenu d'appeler le genre pop. Leur audience s'élargit au point qu'elle est aujourd'hui indissolublement liée à une évolution irréversible. Les « Soft Machine » sont entraînés dans un courant prospectif qui ira croissant et développera ses idées avant-gardistes, bénéficiant de la sympathie de toute une jeunesse.

Les Soft Machine ne réclament pas les encouragements bruyants de son public. Ils jouent sans s'arrêter selon une inspiration généreuse qui n'est pas nécessairement incompréhensible, formée et inutile. Tous ceux qui aiment — et ils sont nombreux — cette musique auront goûté cette phrase inscrite dans le programme : « Ecoutez les rêves, passez de l'autre côté du miroir. De là votre regard étonné va découvrir l'impensable beauté : le bruit et la musique sont une seule et même chose.

Certes, pour s'assimiler une musique aussi désintéressée, aussi délibérément expérimentale, il faut avoir éprouvé les joies d'une transformation lente amorcée par Milhaud ou Bartok, Cecil Taylor ou Coleman. Il faut surtout ne pas y pénétrer de plain pied avec un esprit imprégné des balbutiements et cette musique étonnamment riche. Il faut, au contraire repartir à la découverte d'une musique à laquelle vous n'avez jamais songé. Cela vaut la peine de faire cet effort d'imagination, de se payer le luxe d'un nouvel apprentissage musical. Ce n'est qu'à cette condition que la participation à la musique moderne devient un plaisir et une nécessité.

Les Soft Machine sont un bel outil de cette nouvelle connaissance...

Ph. G.

Ils sont les maîtres incontestés de la pop music anglaise. Depuis 1959, grâce à une solide formation classique, grâce aussi à l'influence de la musique moderne de jazz, ils ont résolument choisi la voie de la difficulté en mariant étroitement un courant anticipatif et une nouvelle orientation musicale. Les Soft Machine étaient nés et depuis n'ont cessé d'influencer tout ce qu'il est convenu d'appeler le genre pop. Leur audience s'élargit au point qu'elle est aujourd'hui indissolublement liée à une évolution irréversible. Les « Soft Machine » sont entraînés dans un courant prospectif qui ira croissant et développera ses idées avant-gardistes, bénéficiant de la sympathie de toute une jeunesse.

Les Soft Machine ne réclament pas les encouragements bruyants de son public. Ils jouent sans s'arrêter selon une inspiration généreuse qui n'est pas nécessairement incompréhensible, formée et inutile. Tous ceux qui aiment - et ils sont nombreux — cette musique auront goûté cette phrase inscrite dans le programme: « Ecoutez les rêves, passez de l'autre côté du miroir. De là votre regard étonné va découvrir l'impensable beauté : le bruit et la musique sont une seule et même chose. »

Certes, pour s'assimiler une musique aussi désintéressée, aussi délibérément expérimentale, il faut avoir éprouvé les joies d'une transformation lente amorcée par Milhaud ou Bartok, Cecil Taylor ou Coleman. Il faut surtout ne pas y pénétrer de plain pied avec un esprit imprégné des balbutiements et cette musique étonnamment riche. Il faut, au contraire repartir à la découverte d'une musique à laquelle vous n'avez jamais songé. Cela vaut la peine de faire cet effort d'imagination, de se payer le luxe d'un nouvel apprentissage musical. Ce n'est qu'à cette condition que la participation à la musique moderne devient un plaisir et une nécessité.

Les Soft Machine sont un bel outil de cette nouvelle connaissance...

Ph. G.

Le concert du 15/01/1971

>> L'article sur le site des Archives du Théâtre 104

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Les Soft Machine - La Dernière Heure- 16 janvier 1971

AU 140 - LES SOFT MACHINE



AU 140

LES SOFT MACHINE

Le Théâtre 140 a amené à Bruxelles pour deux jours un groupe de pop music, les Soft Machine (la Machine Molle).

L'orchestre, qui existe depuis plusieurs années, est formé par quatre jeunes Anglais. En compagnie de l'autre célèbre groupe « Underground » anglais, le Pink Floyd, ils sont considérés comme étant les maîtres incontestés de la pop music prospective anglaise.

Devant une salle comble, ils ont fait, pendant deux heures, la démonstration éblouissante d'une polyphonie parfaitement originale.

Les faisceaux des projecteurs faisaient tour à tour ressortir la virtuosité du clarinettiste C. David Allen), la maîtrise du guitariste (Kevin Ayers), l'excitation du batteur (Robert Wyatt), le jeu du pianiste (Mike Ratledge).

On pourrait peut-être reprocher à ces musiciens de ne pas créer un contact avec leur public. L'amplification presque insupportable, les effets musicaux très spéciaux rendaient difficile la participation des spectateurs. Mais où finit le bruit ? Où commence la musique ? Pour eux, bruit et musique sont une seule et même chose.

On peut aimer ou ne pas aimer cette musique d'avant-garde. En tout cas, ce groupe est un remarquable exemple de cette recherche tentée par plusieurs pour créer un nouveau son, de nouvelles harmonies.

Le titre du spectacle illustre cette tendance : les Soft Machine, un solfège révolutionnaire. — Ann. D.

Les Soft Machine

Le Théâtre 140 a amené à Bruxelles pour deux jours un groupe de pop music, les Soft

Machine (la Machine Molle).

L'orchestre, qui existe depuis plusieurs années, est formé par quatre jeunes Anglais. En compagnie de l'autre célèbre groupe « Underground » anglais, le Pink Floyd, ils sont considérés comme étant les maîtres incontestés de la pop music prospective anglaise.

Devant une salle comble, ils ont fait, pendant deux heures, la démonstration éblouissante d'une polyphonie parfaitement originale.

Les faisceaux des projecteurs faisaient tour à tour ressortir la virtuosité du clarinettiste (David Allen), la maîtrise du guitariste (Kevin Ayers), l'excitation du batteur (Robert Wyatt), le jeu du pianiste (Mike Ratledge).

On pourrait peut-être reprocher à ces musiciens de ne pas créer un contact avec leur public. L'amplification presque insupportable, les effets musicaux très spéciaux rendaient difficile la participation des spectateurs. Mais où finit le bruit? Où commence la musique? Pour eux, bruit et musique sont une seule et même chose.

On peut aimer ou ne pas aimer cette musique d'avant-garde. En tout cas, ce groupe est un remarquable exemple de cette recherche tentée par plusieurs pour créer un nouveau son, de nouvelles harmonies. Le titre du spectacle illustre cette tendance : les Soft Machine, un solfège révolutionnaire.

Ann. D.

Le concert du 15/01/1971

>> L'article sur le site des Archives du Théâtre 104

Previous article Next article

Back to the list

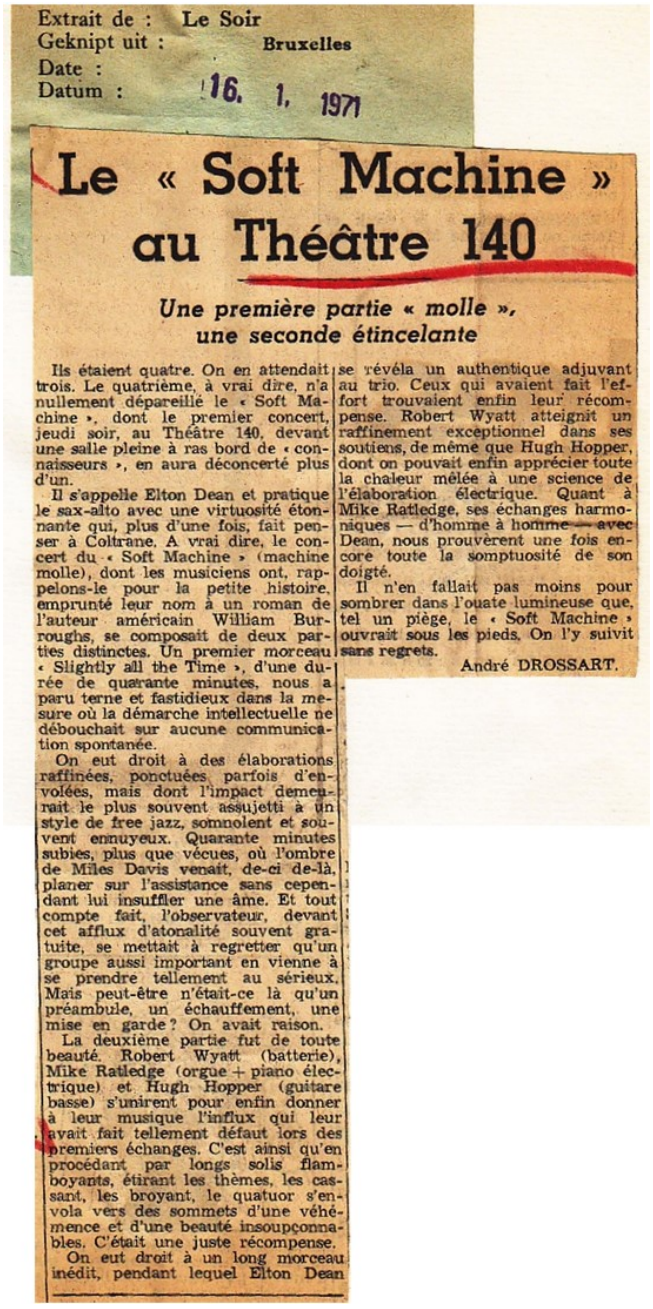
ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Le "Soft Machine" au Théâtre 140 - Le Soir - 16 janvier 1971

LE "SOFT MACHINE" AU THÉÂTRE 140



Extrait de : Le Soir
Geknipt uit : Bruxelles
Date :
Datum : 16. 1. 1971

Le « Soft Machine » au Théâtre 140

Une première partie « molle », une seconde étincelante

Ils étaient quatre. On en attendait trois. Le quatrième, à vrai dire, n'a nullement dépareillé le « Soft Machine », dont le premier concert, jeudi soir, au Théâtre 140, devant une salle pleine à ras bord de « connaisseurs », en aura déconcerté plus d'un.

Il s'appelle Elton Dean et pratique le sax-alto avec une virtuosité étonnante qui, plus d'une fois, fait penser à Coltrane. A vrai dire, le concert du « Soft Machine » (machine molle), dont les musiciens ont, rappelons-le pour la petite histoire, emprunté leur nom à un roman de l'auteur américain William Burroughs, se composait de deux parties distinctes. Un premier morceau « Slightly all the Time », d'une durée de quarante minutes, nous a paru terne et fastidieux dans la mesure où la démarche intellectuelle ne débouchait sur aucune communication spontanée.

On eut droit à des élaborations raffinées, ponctuées parfois d'envolées, mais dont l'impact demeurait le plus souvent assujetti à un style de free jazz, somnolent et souvent ennuyeux. Quarante minutes subies, plus que vécues, où l'ombre de Miles Davis venait, de-ci de-là, planer sur l'assistance sans cependant lui insuffler une âme. Et tout compte fait, l'observateur, devant cet afflux d'atonalité souvent gratuite, se mettait à regretter qu'un groupe aussi important en vienne à se prendre tellement au sérieux. Mais peut-être n'était-ce là qu'un préambule, un échauffement, une mise en garde ? On avait raison.

La deuxième partie fut de toute beauté. Robert Wyatt (batterie), Mike Ratledge (orgue + piano électrique) et Hugh Hopper (guitare basse) s'unirent pour enfin donner à leur musique l'influx qui leur avait fait tellement défaut lors des premiers échanges. C'est ainsi qu'en procédant par longs solis flamboyants, étirant les thèmes, les cassant, les broyant, le quatuor s'envola vers des sommets d'une véhémence et d'une beauté insoupçonnables. C'était une juste récompense.

On eut droit à un long morceau inédit, pendant lequel Elton Dean se révéla un authentique adjuvant au trio. Ceux qui avaient fait l'effort trouvaient enfin leur récompense. Robert Wyatt atteignit un raffinement exceptionnel dans ses soutiens, de même que Hugh Hopper, dont on pouvait enfin apprécier toute la chaleur mêlée à une science de l'élaboration électrique. Quant à Mike Ratledge, ses échanges harmoniques — d'homme à homme — avec Dean, nous prouvèrent une fois encore toute la somptuosité de son doigté.

Il n'en fallait pas moins pour sombrer dans l'ouate lumineuse que, tel un piège, le « Soft Machine » ouvrait sous les pieds. On l'y suivit sans regrets.

André DROSSART.

Une première partie « molle », une seconde étincelante

Ils étaient quatre. On en attendait trois. Le quatrième, à vrai dire, n'a nullement dépareillé le « Soft Machine », dont le premier concert, jeudi soir, au Théâtre 140, devant une salle pleine à ras bord de « connaisseurs », en aura déconcerté plus d'un.

II s'appelle Elton Dean et pratique le sax-alto avec une virtuosité étonnante qui, plus d'une fois, fait penser à Coltrane. A vrai dire, le concert du « Soft Machine » (machine molle), dont les musiciens ont, rappelons-le pour la petite histoire, emprunté leur nom à un roman de l'auteur américain William Burroughs, se composait de deux parties distinctes. Un premier morceau « Slightly all the Time », d'une durée de quarante minutes, nous a paru terne et fastidieux dans la mesure où la démarche intellectuelle ne débouchait sur aucune communication spontanée.

On eut droit à des élaborations raffinées, ponctuées parfois d'envolées, mais dont l'impact demeurait le plus souvent assujetti à fin style de free jazz, somnolent et souvent ennuyeux. Quarante minutes subies, plus que vécues, où l'ombre de Miles Davis venait, de-ci de-là, planer sur l'assistance sans cependant lui insuffler une âme. Et tout compte fait, l'observateur, devant cet afflux d'atonalité souvent gratuite, se mettait à regretter, qu'un groupe aussi important en vienne à se prendre tellement au sérieux. Mais peut-être n'était-ce là qu'un préambule, un échauffement, une mise en garde? On avait raison.

La deuxième partie fut de toute beauté. Robert Wyatt (batterie), Mike Ratledge (orgue + piano électrique), et Hugh Hopper (guitare basse) : s'unirent pour enfin donner à leur musique l'influx qui leur avait fait tellement défaut lors des premiers échanges. C'est ainsi qu'en procédant par longs solis flamboyants, étirant les thèmes, les cassant, les broyant, le quatuor s'envola vers des sommets d'une véhémence et d'une beauté insoupçonnables. C'était une juste récompense.

On eut droit à un long morceau inédit, pendant lequel Elton Dean se révéla un authentique adjuvant au trio. Ceux qui avaient fait l'effort trouvaient enfin leur récompense. Robert Wyatt atteignit un raffinement exceptionnel dans ses soutiens, de même que Hugh Hopper, dont on pouvait enfin apprécier toute la chaleur mêlée à une science de l'élaboration électrique. Quant à Mike Ratledge, ses échanges harmoniques - d'homme à homme - avec Dean, nous prouvèrent une fois encore toute la somptuosité de son doigté.

Il n'en fallait pas moins pour sombrer dans l'ouate lumineuse que, tel un piège, le « Soft Machine » ouvrait sous les pieds. On l'y suivit sans regrets.

André DROSSART.

Le concert du 15/01/1971

>> L'article sur le site des Archives du Théâtre 104

Previous article

Next article

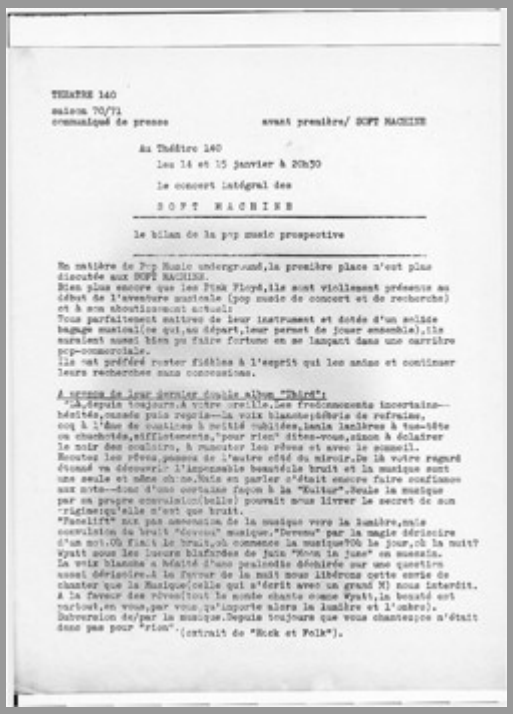
Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Soft Machine. Le bilan de la pop music prospective (communiqué de presse) - Théâtre 140 saison 70/71



THEATRE 140
saison 70/71
communiqué de presse avant première/ SOFT MACHINE

Au Théâtre 140
les 14 et 15 janvier à 20h30
le concert intégral des
SOFT MACHINE

le bilan de la pop music prospective

En matière de Pop Music underground, la première place n'est plus discutée aux SOFT MACHINE.

Bien plus encore que les Pink Floyd, ils sont violement présents au début de l'aventure musicale (pop music de concert et de recherche) et à son aboutissement actuel:

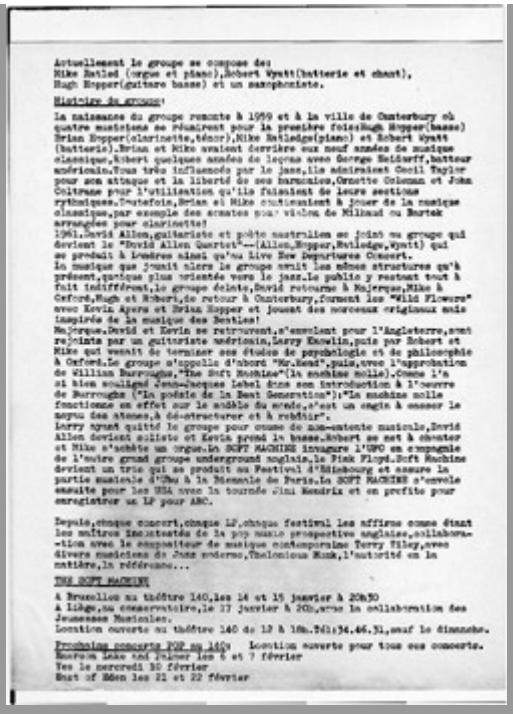
Tous parfaitement maîtres de leur instrument et dotés d'un solide bagage musical (ce qui, au départ, leur permet de jouer ensemble), ils auraient aussi bien pu faire fortune en se lançant dans une carrière pop-commerciale.

Ils ont préféré rester fidèles à l'esprit qui les anime et continuer leurs recherches sans concessions.

A propos de leur dernier double album "Third":

"Là, depuis toujours. A votre oreille. Les fredonnements incertains—hésités, cassés puis repris—la voix blanche ; débris de refrains, coq à l'âne de courtines à moitié oubliées, lanla lanlères à tue-tête ou chuchotes, sifflotements, "pour rien" dites-vous, sinon à éclairer le noir des couloirs, à rameuter les rêves et avec le sommeil. Ecoutez les rêves, passez de l'autre côté du miroir. De là votre regard étonné va découvrir l'impensable beauté: le bruit et la musique sont une seule et même chose. Mais en parler c'était encore faire confiance aux mots—donc d'une certaine façon à la "Kultur". Seule la musique par sa propre convulsion (belle) pouvait nous livrer le secret de son origine: qu'elle n'est que bruit.

"Facelift" non pas ascension de la musique vers la lumière, mais convulsion du bruit "devenu" musique. "Devenu" par la magie



Actuellement le groupe se compose de:
Mike Ratled (orgue et piano),Robert Wyatt(batterie et chant),
Hugh Hopper(guitare basse) et un saxophoniste.

Histoire du groupe:

La naissance du groupe remonte à 1959 et à la ville de Canterbury où quatre musiciens se réunirent pour la premiere fois:Hugh Hopper(basse) Brian Hopper(clarinette,ténor),Mike Ratledge(piano) et Robert Wyatt (batterie).Brian et Mike avaient derrière eux neuf années de musique classique,Robert quelques années de leçons avec George Neidorff,batteur américain.Tous très influencés par le jazz,ils admiraient Cecil Taylor pour son attaque et la liberté de ses harmonies,Ornette Coleman et John Coltrane pour l'utilisation qu'ils faisaient de leurs sections rythmiques.Toutefois,Brian et Mike continuaient à jouer de la musique classique,par exemple des sonates pour violon de Milhaud ou Bartok arrangées pour clarinette!
1961.David Allen,guitariste et poète australien se joint au groupe qui devient le "David Allen Quartet"--(Allen,Hopper,Ratledge,Wyatt) qui se produit à Londres ainsi qu'au Live New Departures Concert.
La musique que jouait alors le groupe avait les mêmes structures qu'à présent,quoique plus orientée vers le jazz.Le public y restant tout à fait indifférent,le groupe éclate,David retourne à Majorque,Mike à Oxford,Hugh et Robert,de retour à Canterbury,forment les "Wild Flowers" avec Kevin Ayers et Brian Hopper et jouent des morceaux originaux mais inspirés de la musique des Beatles!
Majorque.David et Kevin se retrouvent,s'envolent pour l'Angleterre,sont rejoints par un guitariste américain,Larry Knowlin,puis par Robert et Mike qui venait de terminer ses études de psychologie et de philosophie à Oxford.Le groupe s'appelle d'abord "Mr.Head",puis,avec l'approbation de William Burroughs,"The Soft Machine"(la machine molle).Comme l'a si bien souligné Jean-Jacques Lebel dans son introduction à l'oeuvre de Burroughs ("La poésie de la Beat Generation"):"La machine molle fonctionne en effet sur le modèle du monde,c'est un engin à causer le noyau des atomes,à dé-structurer et à robotiser".
Larry Knowl quitte le groupe pour cause de mésentente musicale,David Allen devient soliste et Kevin prend la basse.Robert se met à chanter et Mike s'achète un orgue.Le SOFT MACHINE inaugure l'UFO en compagnie de l'autre grand groupe underground anglais,le Pink Floyd.Soft Machine devient un trio qui se produit au Festival d'Strasbourg et assure la partie musicale d'"Oh à la Biennale de Paris.Le SOFT MACHINE s'envole ensuite pour les USA avec la tournée Jimi Hendrix et en profite pour enregistrer un LP pour ABC.

Depuis,chaque concert,chaque LP,chaque festival les affirme comme étant les maîtres incontestés de la pop music progressive anglaise,collaboration avec le compositeur de musique contemporaine Terry Riley,avec divers musiciens de Jazz moderne,Thelonious Monk,l'autorité en la matière,la référence...

THE SOFT MACHINE

A Bruxelles au théâtre 140,les 14 et 15 janvier à 20h30
A Liège,au conservatoire,le 17 janvier à 20h,avec la collaboration des Jeunesses Musicales.
Location ouverte au théâtre 140 de 12 à 18h.241.34.46.31,sauf le dimanche.

Prochains concerts POP au 140: Location ouverte pour tous ces concerts.
Mouroum Lake and Trainer les 6 et 7 février
Yes le mercredi 30 février
Beat of Eden les 21 et 22 février

> Zoom

dérisoire d'un mot.

Où finit le bruit, où commence la musique? Où le jour, où la nuit? Wyatt sous les lueurs blafardes de juin "Moon in june" en muezzin. La voix blanche a hésité d'une psalmodie déchirée sur une question aussi dérisoire. A la faveur de la nuit nous libérons cette envie de chanter que la Musique (celle qui s'écrit avec un grand M) nous interdit. A la faveur des rêves (tout le monde chante comme Wyatt, la beauté est partout, en vous, par vous, qu'importe alors la lumière et l'ombre). Subversion de/par la musique. Depuis toujours que vous chantez; ce n'était donc pas pour « rien ».

(extrait de "Rock et Folk)

Actuellement le groupe se compose de:

Mike Ratledge (orgue et piano), Robert Wyatt (batterie et chant), Hugh Hopper (guitare basse) et un saxophoniste.

Histoire du groupe:

La naissance du groupe remonte à 1959 et à la ville de Canterbury où quatre musiciens se réunirent pour la première fois: Hugh Hopper (basse), Brian Hopper (clarinette,ténor), Mike Ratledge (piano) et Robert Wyatt (batterie). Brian et Mike avaient derrière eux neuf années de musique classique, Robert quelques années de leçons avec George Neidorff, batteur américain. Tous très influencés par le jazz, ils admiraient Cecil Taylor pour son attaque et la liberté de ses harmonies, Omette Coleman et John Coltrane pour l'utilisation qu'ils faisaient de leurs sections rythmiques. Toutefois, Brian et Mike continuaient à jouer de la musique classique, par exemple des sonates pour violon de Milhaud ou Bartok arrangées pour clarinette!

1961. David Allen, guitariste et poète australien se joint au groupe qui devient le "David Allen Quartet" (Allen, Hopper, Ratledge, Wyatt) qui se produit à Londres ainsi qu'au Live New Departures Concert. La musique que jouait alors le groupe avait les mêmes structures qu'à présent, quoique plus orientée vers le jazz. Le public y restant tout à fait indifférent, le groupe éclate, David retourne à Majorque, Mike à Oxford, Hugh et Robert, de retour à Canterbury, forment les "Wild Flowers" avec Kevin Ayers et Brian Hopper et jouent des morceaux originaux mais inspirés de la musique des Beatles!

Majorque. David et Kevin se retrouvent, s'envolent pour l'Angleterre, sont rejoints par un guitariste américain, Larry Knowlin, puis par Robert et Mike qui venait de terminer ses études de psychologie et de philosophie à Oxford. Le groupe s'appelle d'abord "Mr.Head", puis, avec l'approbation de William Burroughs,"The Soft Machine" (la machine molle). Comme l'a si bien souligné Jean-Jacques Lebel dans son introduction à l'oeuvre de Burroughs ("La poésie de la Beat Génération"):"La machine molle fonctionne en effet sur

le modèle du monde, c'est un engin à casser le noyau des atomes, à déstructurer et à rebâtir".

Larry ayant quitté le groupe pour cause de non-entente musicale, David Allen devient soliste et Kevin prend la basse. Robert se met à chanter et Mike s'achète un orgue. La SOFT MACHINE inaugure l'UFO en compagnie de l'autre grand groupe underground anglais, le Pink Floyd. Soft Machine devient un trio qui se produit au Festival d'Edimbourg et assure la partie musicale d'Ubu à la Biennale de Paris. La SOFT MACHINE s'envole ensuite pour les USA avec la tournée Jimi Hendrix et en profite pour enregistrer un LP pour ABC.

Depuis, chaque concert, chaque LP, chaque festival les affirme comme étant les maîtres incontestés de la pop music prospective anglaise, collaboration avec le compositeur de musique contemporaine Terry Riley, avec divers musiciens de Jazz moderne, Thelonious Monk, l'autorité en la matière, la référence...

THE SOFT MACHINE

A Bruxelles au théâtre 140, les 14 et 15 janvier à 20h30 à Liège, au conservatoire, le 17 janvier à 20h, avec la collaboration des Jeunesses Musicales.

Location ouverte au théâtre 140 de 12 à 18h. Tél:34.46.31, sauf le dimanche

Prochains concerts POP au 140: Location ouverte pour tous ces concerts.

Emerson Lake and Palmer les 6 et 7 février

Yes le mercredi 10 février

East of Eden les 21 et 22 février

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Les flamants mous - Actuel - N°2 - février 1970

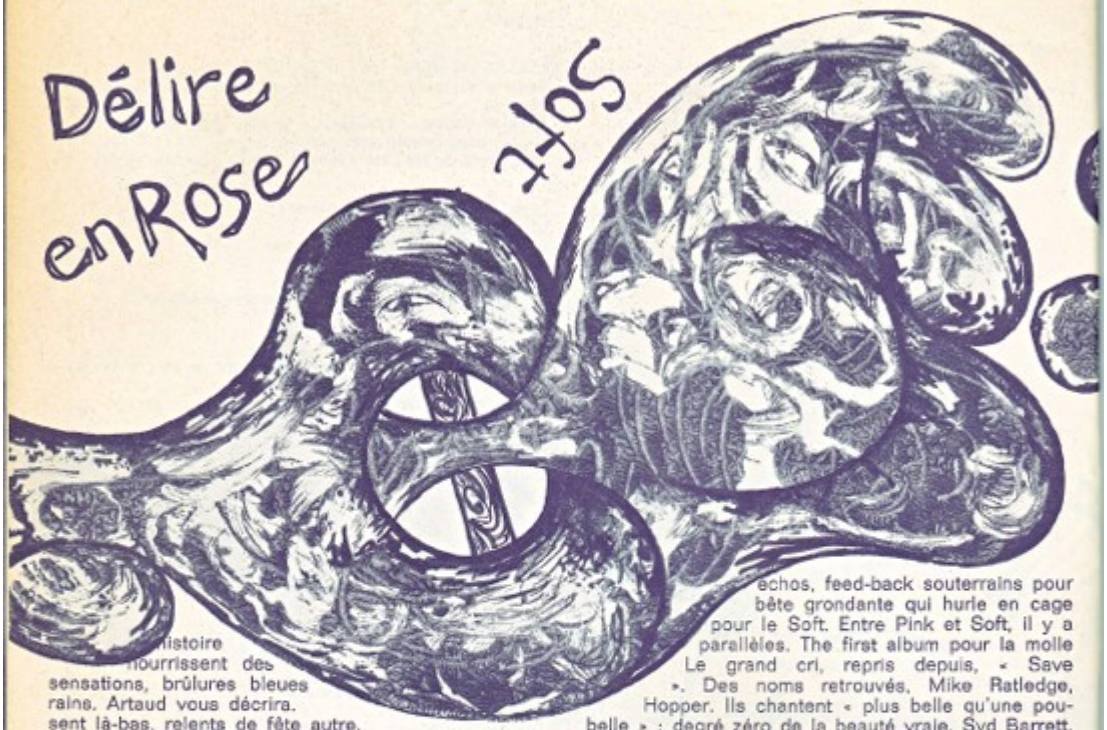
LES FLAMANTS MOUS - DELIRE EN ROSE



... que couvrent les cris fracas guitares amplifiées des voyous aux mains remplies de bruits. Gouffres des ivresses, sons pliés et fracas des violences pour toujours. Une histoire qui continue à se confondre. A cette époque , celle qui remonte dans le fond des temps de nos instants premièrement pop, Pink et Soft s'appelaient Syd Barrett, peut-être aussi Daevid Allen. Kevin Ayers, les autres oubliés... Le temps est long pour les retrouver. Mais là, derrière les murs des cymbales gigantesques, tons vibrants, Robert Wyatt, pêle-mêle, Soft avec Hendrix pour tourner dans l'au-delà de l'Atlantique. Nuits, baptêmes psychédéliques, bulles de couleurs éclatées aux nuits noires de l'U.F.O. (1).

Un nouvel âge... Angoissante pénétrante du son colorié. On emploie le mot de light-show. Puis le Pink et le Soft prennent des routes autres. Le Soft court sottement sur le sable d'or goudronné de la French Riviera: souvenez-vous... à Sant-Tropez, 1967, Soft plus Pablo Picasso, Soft Picasso-Machine dans le "Désir attrapé par la queue". Jean-Jacques Lebel, le même pour la "Fenêtre Rose", la biennale et "Sainte-Geneviève dans le toboggan" Graciela...

les flamants mous



histoire
nourrissent des
sensations, brûlures bleues
rains. Artaud vous décrira.
sent là-bas, relents de fête autre,
que couvrent les cris fracas guitares amplifiées des voyous aux mains remplies de bruits. Gouffres des ivresses, sons pliés et fracas des violences pour toujours. Une histoire qui continue à se confondre. A cette époque, celle qui remonte dans le fond des temps de nos instants premièrement pop, Pink et Solft s'appelaient Syd Barrett, peut-être aussi Daevid Allen. Kevin Ayers, les autres oubliés... Le temps est long pour les retrouver. Mais là, derrière les murs des cymbales gigantesques, tons vibrants, Robert Wyatt, pêle-mêle, Soft avec Hendrix pour tourner dans l'au-delà de l'Atlantique. Nuits, baptêmes psychédéliques, bulles de couleurs éclatées aux nuits noires de l'U.F.O. (1).

Un nouvel âge... Angoissante pénétrante du son colorié. On emploie le mot de light show. Puis le Pink et le Soft prennent des routes autres. Le Soft court sottement sur le sable d'or goudronné de la French Riviera : souvenez-vous... à Saint-Tropez, 1967, Soft plus Pablo Picasso, Soft Picasso-Machine dans le « Désir attrapé par la queue ». Jean-Jacques Lebel, le même pour la « Fenêtre Rose », la biennale et « Sainte Geneviève dans le toboggan » — Graciela

échos, feed-back souterrains pour bête grondante qui hurle en cage pour le Soft. Entre Pink et Soft, il y a parallèles. The first album pour la molle
Le grand cri, repris depuis, « Save ». Des noms retrouvés, Mike Ratledge, Hopper. Ils chantent « plus belle qu'une poubelle » : degré zéro de la beauté vraie. Syd Barrett, qui va quitter le Pink, joue solo trait d'union des contraires Pink et Soft. Réécoutez. Enfoncez vos têtes des lendemains lugubres, dans la tempête des notes d'orgue vers l'éclatement souffreteux de la voix — Wyatt, des Soft. Enfoncez vos têtes des lendemains vides dans la tempête des échos, paysages subconscients vers l'éclatement — angoisse — dandy de la voix — Syd des Pink. Barrett est parti (2).

Il y aura, alors, après, « Saucerful of secrets ». L'histoire ne se confond plus du tout... Soft lâche Floyd, déjà s'écartèle Machine Pink. Penchez encore vos têtes des lendemains sans nom dans les contreplis des sons avortés, des mots caressés jusqu'au sang — scènes noires machines contre charme, tea-party Floyd. Un chemin alors sans détours, un film **More,** une musique de film Pink Floyd, un disque du Pink Floyd More. Pendant ce temps, Album II de la machine. Encore un nom retrouvé, celui qui prend la place de Barett, D. Gilmour. Album II donc, Dada rencontre Coltrane : « Dada was here ». Mais aussi « Pataphysical introduction ». Poésie crapulée, suintement des formes qui s'ouvrent plus grandes pour happer l'air chaud des sons noirs : Le Soft devient

> Zoom (Pdf)



Pink

utrée et lour
s'oppose Pir
de thé cosmi
lait électro
toire précéde
toire, nuage chanvrien contr
du Pink
tance de maté
d'objets à
toujours la ou

Le Soft, lui le
les cuivres
diaires... Un du
Pas d'his La
explosions cre un
Mason, batteur du Pink, reste,
désordre pour mieux se perdre
On pose Schoenberg pour Pink,
Terry Riley pour le Soft Une
dente au travers des contraires
Machine... fin 1969, début 1970. Un triomphe en France. L'histoire veut de nouveau se confondre et pourtant quelle histoire ? Photographie d'un temps affirmé en dépit de toutes les tentatives d'obstruction caractérisée ou de récupération doucereuse. 1969 donc, le Pink Floyd, théâtre des Champs-Elysée, la musique d'un soir. Donc le Soft Machine, au théâtre de la musique et dans les maisons ou la culture fréquente la musique d'autres soirs. La porte s'ouvre : musique en rupture, musique en arrêt, musique en

Soft
rticu-
assiste,
sent par
matériaux
compacts.
qu'importe jus-
s'étire en vagues
niste. Harmonies des
chœur, grand orchestre
nier nom oublié, retrouvé :
siste. L'histoire sépare les Pink
quelle histoire ? Désarticuler, arti-
ire, détruire, poser les formes au hasard
des rencontres, la lumière de nos survies pour l'éclatement de nos remparts, pour l'angoisse en poussière. Les cris/spasmes nous renvoient l'image de nos ténèbres. C'est la Machine molle qui se donne ainsi. Les casernes brûlantes, les harmonies suaves nous renvoient l'image de nos regrets, de notre nostalgie, c'est la machine rose déguisée en flamant. Plus de nom à retrouver, plus d'histoire à confondre. Raconter une histoire, quelle histoire ?

Paul Inconnu.

1. — Il y a trois ans, l'U.F.O. a connu une existence éphémère : Unidentified Flyng Objects, un club vite fermé par la police qui y flairait l'usage d'hallucinogènes. Ce fut le premier point de ralliement de l'underground londonien. Pink Floyd et Soft machine « fréquentent ». Tous viennent de Cambridge où ils se sont connus à l'école d'architecture ou au département de philosophie. Formations parallèles, ce sont en Angleterre les premiers intellectuels du pop.

2. — 1968. Syd Barret — « il était trop génial » — a quitté le Pink Floyd. Il chante seul. Depuis son départ, le Pink Floyd s'oriente vers une musique apparemment plus expérimentale.

3. — 1970. Deux nouveaux disques, les musiques divergent. Soft Machine Third marque l'évolution vers la musique contemporaine et, partiellement, vers certaines formes de free jazz évoquées par l'adjonction des cuivres. Pink Floyd, dans son Atom Heart Mother, fait appel aux chœurs. Au premier abord, le disque rappelle More ; au second, il séduit quand Tchaïkosvsky ne l'emporte pas sur Edgar Varese.

> Zoom (Pdf)

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Soft Machine à Caen + Soft Machine et le reste...ou Soft Machine, le premier pas vers autre chose - Best - N° 22 - mai 1970



SOFT MACHINE A CAEN

Dans le cadre des concerts de pop music organisés''dans sa salle, la Comédie de Caen recevait le 13 mars dernier les Soft Machine. La salle était pleine mais tout le monde était assis car les responsables avaient eu l'intelligence de ne pas vendre plus de place que la salle ne pouvait contenir de spectateurs.

Dans un silence absolu et dans une légère pénombre, les quatre membres du Soft Machine: Hugh Hopper (basse), Mike Rattledge (orgue), Robert Wyatt (batterie) et Elton Dean (saxophone, flûte) prennent possession de la scène et de leurs instruments. Une lumière orange vient baigner la scène donnant une ambiance de douce quiétude... Soudain, la musique éclate ! Tout doucement les musiciens se cherchent puis se trouvent. La fête commence : musique impalpable qui dure longtemps, qui s'éloigne, qui revient, insaisissable...

Le premier morceau durera quarante minutes... et ce sera l'entracte, les applaudissements polis. Le contact est quand même long à s'établir. A leur retour, le style a évolué. Avec un ensemble parfait, admirable, ils communient enfin avec nous. Leur style est toujours très progressiste mais le « beat » est là, net, syncopé! palpable... C'est en même temps un régal et une démonstration : « Vous voyez, nous jouons une musique froide mais lorsque nous le voulons, nous pouvons vous satisfaire pleinement, au-delà même de vos espérances. Mais c'est vous qui êtes en retard, pas nous... ». Et la Machine repart dans l'espace vers son domaine : la musique cosmique.

Le message a été compris semble-t-il. Les spectateurs-auditeurs se sont habitués à leur « sound ». La Machine Molle bien huilée avance doucement mais sûrement à pas feutrés vers un but fuyant. Quand l'atteindront-ils ? Jamais ! La progression est là, visible, mais la ligne d'arrivée recule au fur et à mesure (une pour rien) que la Machine se déplace. .

Bercés, violés, arrachés à leurs préoccupations quotidiennes, les spectateurs réagissent comme dans un rêve. Sans effets stromboscopiques, sans l'usage d'aucun stupéfiant, le voyage aventureux commence emmené par le saxophone impersonnel d'Elton Dean. Et

l'on s'étonne qu'à peine commencé le voyage s'achève déjà. Les Soft Machine ont déjà disparu. Il faut applaudir pendant cinq minutes pour qu'ils reviennent jouer un peu comme à regret. Il faudra recommencer à applaudir cette fois pendant dix longues minutes... Ils rejouent comme des professionnels sans âme, mais le public est satisfait. Il les laisse partir.

Un grand succès assurément. Pour la pop music, pour Caen, pour les Soft Machine et pour le public, qui manifestement a plus applaudi parce que les Soft Machine font grand bruit actuellement que par amour sincère. Le style du groupe est à la pop music ce que le « free » est au jazz. Le public n'est pas toujours prêt à cela. C'est peut-être finalement rassurant. Il ne fait pas de doute que c'est très certainement la musique de demain mais si cela est, il faut espérer que ce style ne soit pas le seul à prospérer. Dans un monde qui se déshumanise, on ne peut qu'appréhender une musique qui serait uniquement mécanique, uniquement froide... Il faut que les Soft Machine soient là demain, avec le Pink Floyd, pour que l'évolution se poursuive, mais il ne faut pas qu'ils soient là seuls... Il serait utopique de croire qu'ils sont les seuls à détenir la clé de l'évolution musicale. Ils y contribuent tout comme le Chicago, les Beatles ou le Led Zeppelin. Il serait bon que cela reste présent à notre esprit.

Roland GODEFROY, (Corresp. régional en Normandie.)

SOFT MACHINE ET LE RESTE...
ou SOFT MACHINE,
LE PREMIER PAS VERS AUTRE CHOSE

Les Soft Machine viennent d'achever leur deuxième tournée en France. Ils aiment bien la France et la France les aime bien. Tant mieux ! On a même fait du groupe — et ce n'est pas sans danger — « l'objet de la mode ». Pourquoi ? Qu'ont donc de particulier ces Soft Machine dont beaucoup ne prononcent le nom qu'avec une admiration passionnée ?

Je les ai vus récemment à Nantes où - fait très rare dans leur carrière — ils ont dû revenir sur scène après avoir été rappelés par un public à l'enthousiasme bien sympathique, même si parfois un peu indiscipliné. (Il faut savoir discerner les moments de repos, entre les morceaux, des moments de recueillement, pendant les morceaux... !) La première chose que l'on dit — ou que l'on devrait dire — en sortant d'un concert du Soft Machine, c'est le choc émotionnel que crée la beauté de leur musique. Cette musique est élaborée très intellectuellement, mais aussi très intelligemment. (Ce n'est pas forcément la même chose.) Elle n'est pas forme pure. Et c'est là qu'est le « miracle Soft Machine » : cette approche intellectuelle, loin d'entraver l'impact du choc émotionnel, le favorise, — sans quoi il n'y aurait pas de beauté. Je ne vais pas chercher à analyser cette musique, ce serait trop complexe ! Essayez : vous resterez ébahis ne sachant pas que dire, tellement c'est beau, ou alors les réflexions se bousculeront dans votre cerveau et il vous faudrait écrire un bouquin entier ! (De toutes façons, il vaut mieux les écouter !)

Ce soir-là à Nantes ils étaient accompagnés, comme depuis plusieurs mois, par Lyn Dobson (Elton Dean, lui, n'était pas là). Lyn Dobson est un multi-instrumentiste très talentueux qui a joué, entre autres, avec Manfred Mann, et a participé à l'enregistrement du premier L.P. de Humble Pie. Avec Soft Machine il joue de l'alto, du ténor, de la' flûte, de l'harmonica (!), et il chante. C'est certainement à l'alto et à la flûte qu'il s'intègre le mieux à la musique du Soft Machine et leur apporte vraiment quelque chose.

Inutile de présenter les autres « rouages » de la Machine... Le fait important c'est qu'au cours de cette nouvelle tournée ils ont, si besoin était, refait la preuve qu'ils étaient les seuls peut-être, avec le Pink Floyd, à créer quelque chose d'autre, de nouveau, de profondément différent. Hervé Muller écrivait récemment (BEST n° 18), dans un article sur Chicago Transit Authority, que s'il y avait à chercher quelque part un exemple de la fameuse synthèse « rock-jazz », les Soft Machine étaient peut-être le meilleur que l'on puisse trouver. De toutes façons, il ne sont pas que «ça», et ils vont beaucoup plus loin que tous les groupes américains, que l'on nous annonce tout à tour comme « les meilleurs du monde », (pourquoi pas champions du monde pendant qu'on y est?), tels Blood Sweat

and Tears, Chicago, Flock...

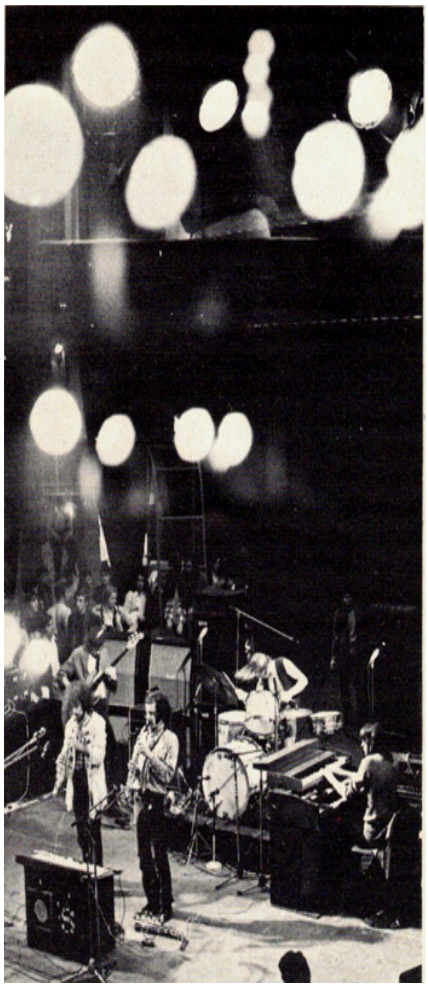


Photo : Jacques Bernard

Car les Soft Machine ont transcendé toutes leurs influences (qui sont peut-être toutes les influences), et ils sont parvenus à un tout homogène. Ce n'est pas (comme pour B.S.T., C.T.A., Flock) une juxtaposition, c'est une addition d'influences ; ceci dans la mesure où l'on peut dire que le résultat forme un tout indécomposable, indivisible, dans lequel on ne discerne que difficilement les influences initiales. Il y avait plusieurs éléments au départ, il y a un tout à l'arrivée. B.S.T.. Chicago, Flock, c'est du jazz et du rock. Soft Machine ce n'est ni l'un ni l'autre, c'est une somme. Chez les trois groupes américains il est possible de faire (en gros) la séparation entre l'élément jazz et l'élément rock (les deux termes pris dans leur sens le plus large). Chicago, par exemple : leur musique est avant tout une musique « rock », assez traditionnelle, (très structurée cependant) enrichie de cuivres qui leur donnent un aspect «jazz». Il en est de même de B.S.T., plus jazz pourtant — dans son esprit comme dans sa forme. De toutes façons il n'y a pas là véritable synthèse (ou alors elle est assez superficielle).

Les Soft Machine ont réalisé une synthèse beaucoup plus profonde, au niveau de l'essence même de la musique. Et cette synthèse est d'autant plus originale qu'elle n'est pas le but de leur recherche (contrairement à B.S.T., peut-être) mais son fruit. Le but des Soft Machine c'est la musique tout simplement. S'ils ont pu aller plus loin c'est qu'ils sont avant tout des compositeurs. Leur musique est construite du début à la fin, et les parties improvisées font partie de cette construction. (Contrairement au jazz pur où elles sont en général le prétexte du morceau). Le jazz ne mourra pas, le « rock », sous différentes formes, continuera son chemin. Les Soft Machine ne remplacent rien, ils sont le premier pas vers autre chose. Et nombreux, il faut l'espérer, seront ceux qui les suivront; là est l'avenir.de cette passionnante chose appelée « popular music ».

Pour le moment attendons la sortie du troisième L.P. de la fabuleuse Machine, prévue aux alentours de juillet pour la France, et — surprenante mais réjouissante nouvelle — du premier L.P. en solo de leur drummer Robert Wyatt... ! Quand on sait quel arrangeur-compositeur, et quel multi-instrumentiste assez incroyable il est... ça promet ! (Il peut jouer piano, violon, trompette, violoncelle, basse, guitare et, bien sûr — et comment ! — batterie...!) Ces Soft Machine, quand même !...

Olivier BULARD, (Corresp. régional en Loire-Atlantique.)

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Soft Machine - machine molle qui tourne rond - Pop Music - N° 12 - 18 juin 1970



Hautbois, Chalumeaux, Cervelas, Grande Basse, Flageolet, Flûtes traversières, Grande Flûte, Petit Basson, Grand Basson, Triple Basson, Petits Cornets noirs, Cornets blancs aigus, Cors, Saquebutes, Trombones, Oliphons verts, Galoubets, Cornemuses, Bombardes, Timbales, Tambours, Grosse caisse, Grandes orgues.

Telle est la composition de l'orchestre (1) de la grande Machine Molle qui a pris son nom à William Burroughs (avec sa bénédiction) , un de ses titres (« Pataphisical Introduction) à Jarry et tout le reste à personne, le Machine Molle qui va ce soir, Mesdames, Mesdemoiselles et Messieurs faire passer à la trappe ce qui peut vous rester dans le crâne de mélodies fuligineuses, d'harmonies cra-cra et de rythmes nolassounets : Soft Machine.

Mais de quoi s'agit-il ?

Tout est parti de Canterbury (?) au moment où les Beatles et les Rolling Stones commençaient à faire oublier le magma qui les avait précédé, aux jeunes anglais, puis ça devient un peu compliqué, ils étaient plusieurs et ils jouaient de la musique pas comme les autres et qui pourtant, sans aucun doute, était de la musique populaire, enfin, de la Pop Music. il y en avait un qui était tailleur de pierre mais aussi batteur et chanteur, mais surtout musicien, c'était Robert Wyatt. Un autre était philosophe, mais aussi organiste, mais surtout musicien, c'était Michaël Ratledge.

Un autre encore était poète, Australien, guitariste à la fois, mais surtout musicien, c'était Daevid Allen. Il y avait aussi un bassiste, Hugh Hopper qui disparut mystérieusement puisqu'en-suite ce fut Kevin Ayers, surtout des musiciens.

SOFT MACHINE



machine molle qui tourne rond

Tout ce joli monde débarqua à Londres et fit entendre des sons pas comme ceux du voisin dans un lieu depuis célèbre, à l'époque privilégié, chevaleresque et hautement romantique qui s'appelait Ufo, pour des raisons qui ne m'ont jamais parues très claires, et que les Français appellent Youfo.

Quelques miracles de plus et un 45 tours au titre impossible : L'Amour Fait De La Jolie Musique « Love iMakes Sweet Music » éparpillait de part le monde le nom : Soft Machine.

Comme c'est de plus en plus compliqué on peut dire que Kevin et Daevid sont allés planter leurs propres fleurs dans leurs propres jardins, que Hugh Hopper a retrouvé sa basse et que la formule Mike + Robert + Hugh = Soft Machine est vérifiée. Ou presque.

Est-il facile de faire de la «Pop Music» ? Demandez-le à la Machine Molle. Elle vous dira que c'est facile d'aimer la musique quand on y croit, de voyager, de manger, de dormir n'importe comment, n'importe où quand on est musicien, un peu moins facile quand le public attend d'un orchestre de danse genre perroquet à tubes, et peut être dans ce curieux métier, il est extrêmement utile d'avoir un peu trop de talent. Et qu'au bout de trois années de voyages de par le monde, de deux disques 30 cm et de beaucoup de mal pour faire connaître ces sons nouveaux, au moment même où tout va bien, la Machine est encore en train de se transformer. Et pourtant si un groupe avait droit au label, à l'appellation contrôlée « Pop Music », c'était bien Soft Machine.

Pas vraiment influencé par qui que ce soit — ou influencé par tout le monde — une musique totalement différente, nouvelle dans le cadre de ce que les Américains continuent avec bon sens à appeler « Rock ». Une musique sortie d'un orgue, d'une basse électrique et d'une batterie.

Mais voilà que la Machine aime aussi le Jazz, se souvient de « Wild Flower », la fleur sauvage, leur premier groupe de Canterbury. Pas pour faire du mauvais Jazz amalgamé à du mauvais Rock. Simplement pour engager quatre des meilleurs « souffleurs » Anglais, quatre jeunes fous qui n'ont pas peur des étiquettes et qui ne pensent pas que le mot « swing » soit une grossièreté.

Mark Charig c'est le flugelhorniste, Elton Dean et Lynne Dobson se partagent les saxophones, Nick Evans garde pour lui un des plus beaux sons de trombone du monde. Et la Machine a changé, la Machine va vous surprendre, vous prendre dans les infinis replis de cette musique toute neuve, de cette musique qui a le plus de chance de devenir la musique tout court. Parce qu'elle reste de la musique qu'on peut écouter sans lire la partition pour comprendre ce qui se passe, mais de la musique qu'on peut écouter toujours pour redécouvrir encore et encore le mystère de la Machine Molle. Soft Machine.

Pierre LATTES

(1) Chez Ubu en tout cas.

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Les Soft Machine au Petit-Quevilly - Paris Normandie - 2, 4 et 7 mars 1970



Jeudi 5 mars 1970

Le Petit-Quevilly,
Centre culturel Maxime Gorki,

Concert rock, 20h30

Paris-Normandie, lundi 2 mars 1970

Les Soft Machine jeudi soir au Centre Maxime-Gorki.

On en parle déjà beaucoup : les Soft machine seront au Centre Maxime-Gorki, jeudi prochain à 20 h. 30.

Les Soft-Machine ont conquis leur popularité avec une évidente qualité. Basée sur un noyau central, composé d'une batterie, d'un orgue, et d'une guitare qui a fait le succès du groupe cet ensemble peut s'adjoindre une section cuivre avec saxo-trombone et flugelhorn. Cela lui donne des couleurs nouvelles.

Mais la renommée des Soft Machine est désormais bien établie.

Ce groupe entend prouver que la " pop music " peut être quelque chose de valable, qu'on peut faire des recherches, y insérer le jazz et que la musique populaire, pour parler français, peut être de nos jours aussi riche et aussi agréable qu'elle le fut au temps de la valse et de la polka viennoises, pour ne citer que cet exemple.

Mais, il est certain que depuis ce temps, la technique a bien changé...

Pour ce concert exceptionnel, le retrait des places commence le mardi 3 mars, chaque jour de 16 à 19 heures, au centre Maxime-Gorki, rue Joseph-Lebas, près de l'avenue de Caen, à Petit-Quevilly, tél. 72 55-67.

Paris-Normandie, mercredi 4 mars 1970

Jeudi soir à 20 h 30

Les Soft Machine

Les Soft Machine, qui ont participé, mardi, à l'émission " Campus " donnent demain soir (jeudi), Petit-Quevilly : les Soft Machine Gorki, un unique concert dans la région. [sic]

Basé sur un trio orgue, batterie, guitare, le groupe britannique s'est récemment adjoint une section cuivres qui colorent notablement leurs interprétations. On les découvrira demain soir dans cette nouvelle formation.

Mais les retardataires n'auront pas à faire le déplacement de nelles " *[sic]* que Jean-Pierre Gros, ani- joueront *[sic]* joueront à bureaux fermés : il n'y a déjà plus une place de libre...

Paris-Normandie, samedi 7 mars 1970

COMPTE RENDU

Les Soft Machine Une stupéfiante révélation

Sans doute n'est-ce pas de la " pop music " dans le sens où on l'entend communément, mais une chose est certaine : ce que fait la " soft machine " est bel et bien de la musique.

Cet étrange quatuor qui joue devant un mur de baffles, ne se contente de produire généreusement des décibels : cette musique, très élaborée, va parfois très loin dans la recherche, dépasse les sentiers battus et adresse, par-delà un système sans cesse remis en cause, un message percutant, parfois étrange, jamais indifférent.

Un orgue – doublé de quelques octaves de piano – une guitare basse et une batterie auxquels s'est adjoint un quatrième musicien qui utilise plusieurs saxos ou bien une flûte : le quatuor jusque-là n'est pas très original. Pourtant, en allant plus loin, en défrichant des terrains peu courus, " la soft machine " crée une matière qu'on a vite fait de croire nouvelle : elle ose une atonalité souvent agressive, jamais gratuite.

On pense parfois à quelque sorcellerie : les recherches sonores qu'a tenté la soft machine, débouchant parfois sur des résultats impressionnants, envoûtant. Usant à la fois des possibilités des graves et des affolements des aigus – rendus par une clarinette folle – les musiciens mettent leurs auditeurs en condition tout en conservant un flegme très britannique.

Seul le batteur qui réalise un numéro sportif stupéfiant et exténuant est obligé à de spectaculaires démonstrations.

Le public qui débordait de partout dans le centre culturel Maxime-Gorki, a paru ébahi par cette musique. Cela n'a pas " chauffé " dur mais la soft machine ne semble pas vouloir ce résultat. Cette musique – qui s'apparente plus à la musique de chambre qu'au jazz – vise plus loin. Sur une apparence de facilité, ils explorent assez loin les possibilités de leur formation. Rien dans leurs compositions ne semble laissé au hasard.

On subit la soft machine, ses trouvailles crispantes, ses échappements fous, son travail en profondeur. La " machine " nous balance d'un extrême à l'autre, recréant presque un langage, sinon nouveau, du moins rénové. Si ses recherches peuvent se comparer dans certains cas à celle du free jazz, elles rejoignent à certains moments celles des compositeurs contemporains.

C'est pourquoi il convient de considérer ce travail avec un certain respect : d'autant que le résultat sort nettement de l'ordinaire.

Roger Balavoine.

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

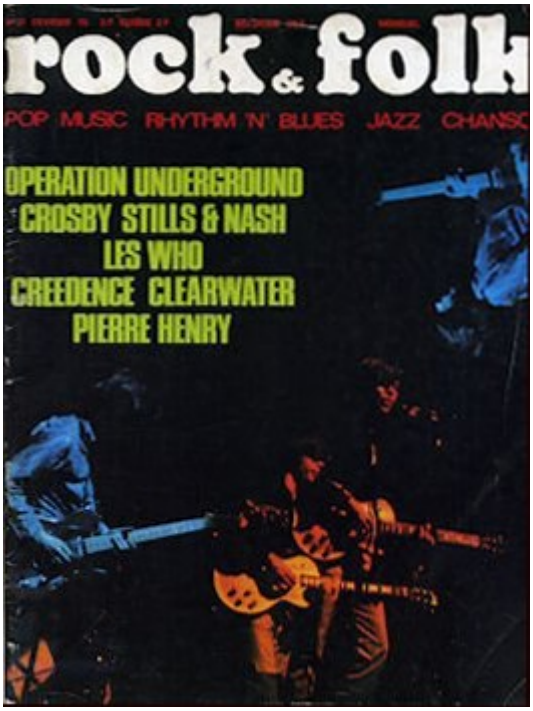
HOME

Interviews & articles

ABÉCÉDAIRE

Back to the list

Aventure Pop - Rock & Folk - N° 37 - février 1970



AVEN
TURE
POP

AVENTURE POP

A travers le voile fin des double-rideaux, la lueur d'un jour mourant pénètre dans la pièce, donnant un air vaguement inquiétant, creux d'ombres et taches de lumière, à la décoration pseudo-chinoise de l'endroit. Agité par un souffle imperceptible venu de la fenêtre, le lustre en papier au ventre enflé tourne doucement sur lui-même, changeant de couleur de minute en minute, s'assombrissant au même rythme rapide que le ciel de Provence. Le jeune homme perd pied et se regarde faire avec le peu d'attention qui lui reste, observant sa propre chute avec un détachement engourdi et heureux, comme il le ferait de celle d'un étranger. Paresseusement, il se laisse glisser dans le tiède engourdissement, et les éclairs de volonté qui secouent son esprit ne peuvent empêcher son corps de trouver un plaisir extraordinaire dans cette descente feutrée vers l'inconscience. De temps à autre, mais de plus en plus sporadiquement, sa main, dans un faible battement, agrippe la soie lisse du couvre-lit, sa paupière se soulève pour se refermer aussitôt sur un œil blessé par la lumière. Il va sombrer, enfin, quand un long cri de cuivre déchire le silence et le fait sursauter. Souffle bloqué, il se crispe et écoute, soulevé sur un coude. Mais, de nouveau, il n'y a plus que la familière rumeur de la ville qui monte vers lui, confuse, lointaine, et cette torpeur un instant déchirée par ce qui n'a peut-être été que l'ébauche d'un cauchemar. Encore, sa joue effleure la soie tiède, sa tête pèse comme une pierre sur le traversin. Une brève chute hachée. Et puis, comme des vertiges, les cris reprennent bientôt, et il sait qu'il n'a pas rêvé. Ils éclatent cette fois comme des fanfares à ses oreilles, fracassent le silence, roulent et tournoient entre les murs, s'enflent jusqu'au paroxysme avant de s'étouffer dans les tentures poussiéreuses, comme un air de fête morte qui s'éteint dans les ors et l'odeur des fleurs fanées. Mais cette fête-ci n'est pas morte, et ces cris qui sont les notes d'une musique instructurée, inarticulée, renaissent sans cesse, déferlent en cascades éclatantes, deux, trois voix enlacées dans leurs incohérences, tour à tour graves et criardes. Trois sons enchevêtrés et cependant distincts qui se bousculent, serrés, avides d'espace, hors de poitrines inconnues et d'instruments cachés, ébranlant de leur souffle furieux le piteux Jericho néonisé qui dresse sa façade aux abords de la Canebière.

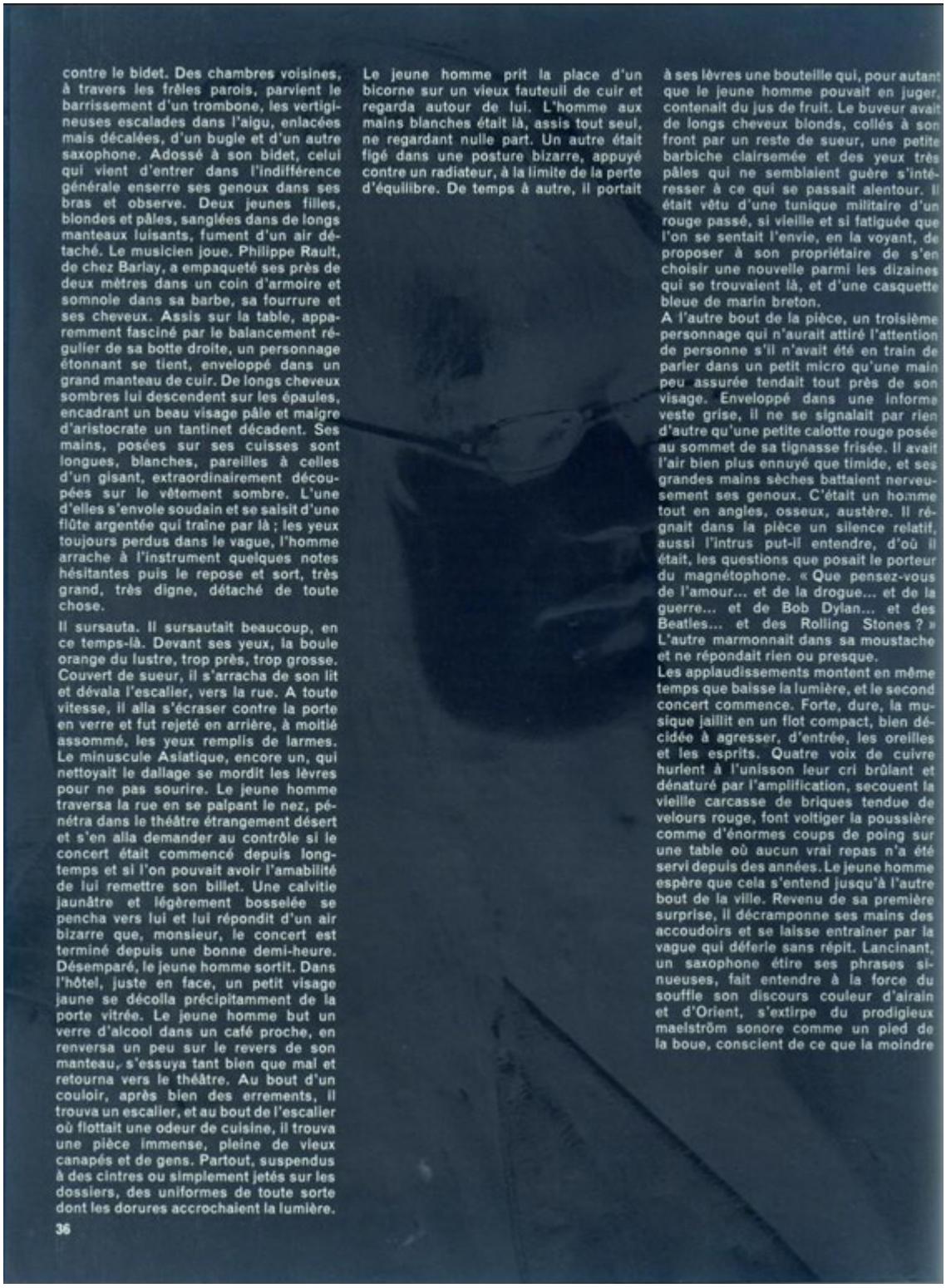
Un sourire aux lèvres, le jeune homme savoure un instant l'éblouissante cacophonie, puis il jette les bras devant lui et se redresse brusquement pour tomber pile dans ses bottes. D'un doigt, il repousse le rideau. Il reste un peu de soleil dans la rue, qui éclaire de biais la façade



hideusement barbouillée de mauve et de jaune d'un théâtre devant lequel se presse une foule en cheveux. Le rideau retombe, le jeune homme frotte ses yeux de ses poings, plonge son visage dans la faïence du lavabo. Il sort de sa chambre, en prenant bien soin de remettre en place la poignée de la porte qui lui est restée dans la main. Trois mètres de pauvre moquette plus tard, il débouche dans un hall minuscule où s'entassent quelques hommes aux mines effarées qui courbent l'échine sous la mitraillade sonore et tournent leurs yeux blancs dans tous les sens pour tenter de repérer l'origine de cette ahurissante tourmente. Derrière le bureau de la réception, un Asiatique efflanqué tente vaillamment de conserver l'air impénétrable de rigueur, mais le sourire qu'il laisse errer sur ses lèvres molles prend de plus en plus la forme d'un accent circonflexe à mesure que s'accroît le vacarme et que, de façon inversement proportionnelle, s'effrite sa belle sérénité. C'est, dans une saisissante reconstitution, l'expression qu'arboraient sur leur figure les patrons d'hôtels de Pompéi le jour où...

Une fois poussée la porte, tout au fond du couloir, le jeune homme reçoit en pleine face le souffle d'un saxophone et le spectacle d'une tignasse assise à même le plancher qui débite à perdre haleine de monotones successions de gammes. Autour de lui, par terre, sur le lit, sur la chaise, sur la table, un petit cénacle peu attentif se livre à diverses occupations, principalement lecture. Le jeune homme referme la porte, doucement, et s'installe à la seule place libre,

> Zoom



contre le bidet. Des chambres voisines, à travers les frêles parois, parvient le barrissement d'un trombone, les vertigineuses escalades dans l'aigu, enlacées mais décalées, d'un bugle et d'un autre saxophone. Adossé à son bidet, celui qui vient d'entrer dans l'indifférence générale enserre ses genoux dans ses bras et observe. Deux jeunes filles, blondes et pâles, sanglées dans de longs manteaux luisants, fument d'un air détaché. Le musicien joue. Philippe Rault, de chez Barlay, a empaqueté ses près de deux mètres dans un coin d'armoire et somnole dans sa barbe, sa fourrure et ses cheveux. Assis sur la table, apparemment fasciné par le balancement régulier de sa botte droite, un personnage étonnant se tient, enveloppé dans un grand manteau de cuir. De longs cheveux sombres lui descendent sur les épaules, encadrant un beau visage pâle et maigre d'aristocrate un tantinet décadent. Ses mains, posées sur ses cuisses sont longues, blanches, pareilles à celles d'un gisant, extraordinairement découpées sur le vêtement sombre. L'une d'elles s'envole soudain et se saisit d'une flûte argentée qui traîne par là ; les yeux toujours perdus dans le vague, l'homme arrache à l'instrument quelques notes hésitantes puis le repose et sort, très grand, très digne, détaché de toute chose.

Il sursauta. Il sursautait beaucoup, en ce temps-là. Devant ses yeux, la boule orange du lustre, trop près, trop grosse. Couvert de sueur, il s'arracha de son lit et dévala l'escalier, vers la rue. A toute vitesse, il alla s'écraser contre la porte en verre et fut rejeté en arrière, à moitié assommé, les yeux remplis de larmes. Le minuscule Asiatique, encore un, qui nettoyait le dallage se mordit les lèvres pour ne pas sourire. Le jeune homme traversa la rue en se palpant le nez, pénétra dans le théâtre étrangement désert et s'en alla demander au contrôle si le concert était commencé depuis longtemps et si l'on pouvait avoir l'amabilité de lui remettre son billet. Une calvitie jaunâtre et légèrement bosselée se pencha vers lui et lui répondit d'un air bizarre que, monsieur, le concert est terminé depuis une bonne demi-heure. Désemparé, le jeune homme sortit. Dans l'hôtel, juste en face, un petit visage jaune se décolla précipitamment de la porte vitrée. Le jeune homme but un verre d'alcool dans un café proche, en renversa un peu sur le revers de son manteau, s'essuya tant bien que mal et retourna vers le théâtre. Au bout d'un couloir, après bien des errements, il trouva un escalier, et au bout de l'escalier où flottait une odeur de cuisine, il trouva une pièce immense, pleine de vieux canapés et de gens. Partout, suspendus à des cintres ou simplement jetés sur les dossiers, des uniformes de toute sorte dont les dorures accrochaient la lumière.

Le jeune homme prit la place d'un bicorne sur un vieux fauteuil de cuir et regarda autour de lui. L'homme aux mains blanches était là, assis tout seul, ne regardant nulle part. Un autre était figé dans une posture bizarre, appuyé contre un radiateur, à la limite de la perte d'équilibre. De temps à autre, il portait à ses lèvres une bouteille qui, pour autant que le jeune homme pouvait en juger, contenait du jus de fruit. Le buveur avait de longs cheveux blonds, collés à son front par un reste de sueur, une petite barbiche clairsemée et des yeux très pâles qui ne semblaient guère s'intéresser à ce qui se passait alentour. Il était vêtu d'une tunique militaire d'un rouge passé, si vieille et si fatiguée que l'on se sentait l'envie, en la voyant, de proposer à son propriétaire de s'en choisir une nouvelle parmi les dizaines qui se trouvaient là, et d'une casquette bleue de marin breton.

A l'autre bout de la pièce, un troisième personnage qui n'aurait attiré l'attention de personne s'il n'avait été en train de parler dans un petit micro qu'une main peu assurée tendait tout près de son visage. Enveloppé dans une informe veste grise, il ne se signalait par rien d'autre qu'une petite calotte rouge posée au sommet de sa tignasse frisée. Il avait l'air bien plus ennuyé que timide, et ses grandes mains sèches battaient nerveusement ses genoux. C'était un homme tout en angles, osseux, austère. Il régnait dans la pièce un silence relatif, aussi l'intrus put-il entendre, d'où il était, les questions que posait le porteur du magnétophone. « Que pensez-vous de l'amour... et de la drogue... et de la guerre... et de Bob Dylan... et des Beatles... et des Rolling Stones ? » L'autre marmonnait dans sa moustache et ne répondait rien ou presque.

Les applaudissements montent en même temps que baisse la lumière, et le second concert commence. Forte, dure, la musique jaillit en un flot compact, bien décidée à agresser, d'entrée, les oreilles et les esprits. Quatre voix de cuivre hurlent à l'unisson leur cri brûlant et dénaturé par l'amplification, secouent la vieille carcasse de briques tendue de velours rouge, font voltiger la poussière comme d'énormes coups de poing sur une table où aucun vrai repas n'a été servi depuis des années. Le jeune homme espère que cela s'entend jusqu'à l'autre bout de la ville. Revenu de sa première surprise, il décramponne ses mains des accoudoirs et se laisse entraîner par la vague qui déferle sans répit. Lancinant, un saxophone étire ses phrases sinueuses, fait entendre à la force du souffle son discours couleur d'airain et d'Orient, s'extirpe du prodigieux maelström sonore comme un pied de la boue, conscient de ce que la moindre

> Zoom



faiblesse, la plus minime baisse de tension lui cassera les ailes et le refera plonger dans la tourmente qu'il survole à présent. L'homme secoue la tête et rugit, ancré au plancher de toute sa pesanteur, assis presque sur ses talons. A bout de souffle ou d'idées, enfin, un long moment plus tard, il cède et se retire en même temps que derrière lui se dessine une brève accalmie, quasi-silence traversé par une ligne mélodique aigrelette, ponctué par le cliquetis minuscule et dérisoire d'une baguette sur le haut d'une cymbale. Et puis l'homme à la casquette de marin, torse nu à présent, penche un peu la tête en avant et commence à frapper, de plus en plus vite, la peau de ses tambours, jusqu'à ce que l'œil ne puisse plus percevoir autre chose que le mouvement des cheveux blonds qui voltigent, frappés par des objets devenus invisibles mais extraordinairement bruyants. Un à un, avec une précision remarquable, les autres instruments viennent greffer leur propre son sur celui des tambours, et le climat redevient ce qu'il était un instant auparavant, dur, métallique, secoué de terrifiants fracas et de splendides excès, orgie dont la démence n'est qu'apparente tant les sept sorciers sont maîtres des brasiers qu'ils allument à plaisir, tant ils savent, à chaque concert (le jeune homme, entièrement enthousiasmé par ces musiciens, ira par la suite les écouter deux fois encore, dans d'autres villes), faire renaître leur musique, la créer et non pas la recréer. Brûlés par une sorte de flamme étonnamment intacte après des années et des années de stérile croisade, les trois membres de base du groupe connaissent encore, soir après soir, théâtre de province après maison de la culture, cette rage de jouer leur musique et de l'imposer partout où ils passent qui n'appartient en général qu'aux débutants et aux illuminés.

Dérapant dangereusement sur les claviers, les longues mains blanches que le jeune homme a tant regardées dans la chambre d'hôtel plaquent de stridents accords. Hiératique, son manteau de cuir frôlant le plancher, leur propriétaire se lance à corps perdu (à âme perdue, car son corps n'exprime strictement rien) dans une improvisation suraiguë, tirant de son instrument des sonorités comme on n'en entendit jamais auparavant. Et l'émotion naît, non pas seulement du rythme ou de l'harmonie, mais d'une autre chose bien plus indéfinissable, une sorte d'angoisse mordante ressentie tout à coup, quand cette musique hérissée, écorchée, implacable, chemine au plus profond du corps et de l'esprit. Chacun de ses éclats, dès lors, fouaille ; chacune de ses arrêtes vives déchire ; et elle est ressentie dans son ensemble, car elle fait alors partie intégrante de celui qui l'écoute, comme si elle naissait en lui, quelque part, profond. A moins que ce ne soit le spectateur qui fasse partie de la musique. Les pistes se brouillent, les schémas disparaissent, transcendés par une musique et des musiciens qui n'en manquent pourtant pas. Rien ne saurait clairement expliquer, songe le jeune homme, l'extraordinaire impact de cet art, tellement structuré dans sa lettre, tellement insaisissable dans son esprit. Les rêves perdent toujours de leur merveilleux quand ils sont revécus les yeux ouverts. Le rêve de ces trois hommes est intact et son fantastique susceptible d'être communiqué. Quelle alchimie ? Quel secret ? Quel pays ? Une ville, certainement, et grande, inhumaine, terrifiante dévoreuse. Et dans cette ville, trois petits bonshommes se promènent, voient ce qui est et non ce qu'ils voudraient voir, ajustent leurs rêves au décor fou que se sont donnés les hommes dans leur mégalomanie et réussissent à lui insuffler, l'espace de quelques notes de musique, quelque chose qui ressemble à un frisson de vie sous une carapace de béton.

« L'obscurité pèse sur la ville d'asphalte fumant, écrase les châssis des fenêtres, les réclames, les cheminées, les ventilateurs, les réservoirs, les échelles de sauvetage, les moulures, les ornements, les cannelures, les yeux, les mains, les cravates. Elle en fait des masses bleues, d'énormes blocs noirs. Sous le roulement compresseur, plus fort, toujours plus fort, les fenêtres laissent échapper de la lumière. La pression de la nuit fait jaillir du lait brillant des lampes à arc, comprime les blocs sombres jusqu'à en faire dégoutter de la lumière rouge, jaune, verte, dans les rues où les pas résonnent. Tout l'asphalte suinte de lumière. De la lumière gicle des réclames sur les toits, tourne vertigineusement dans les roues, colore des tonnes roulantes de ciel » (1).

En remplaçant lumière par musique, on obtient Soft Machine.

— PHILIPPE PARINGAUX.

(1) John Dos Passos — « Manhattan Transfer ».

37

> Zoom

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

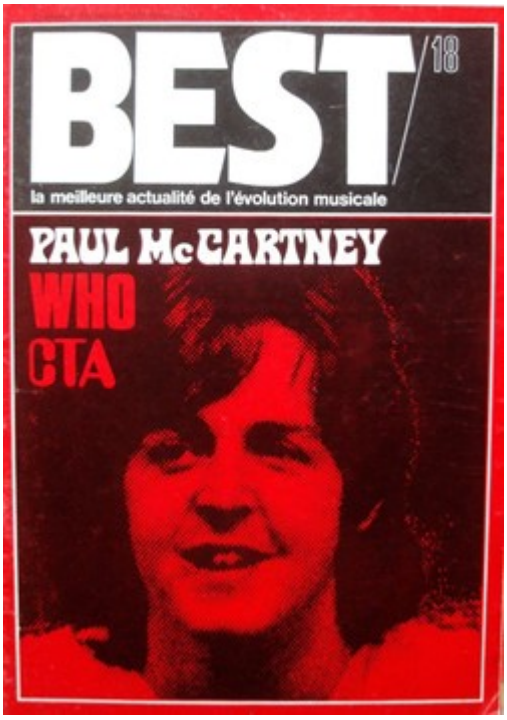
HOME

Concert Soft Machine - Best - N° 18 - janvier 1970



CONCERT SOFT MACHINE

La grande salle de la M.A.L.S. (Maison des Arts et Loisirs de Sochaux) était pleine à craquer ce soir-la. Dans les coulisses, Mike Ratledge et Hugh Hopper écoutaient distraitement les questions que leurs posaient les fans qui avaient réussi à pénétrer derrière le rideau, et répondaient par monosyllabes. Robert Wyatt, lui, menait une discussion animée en un jargon semi-français, semi-anglais avec quelques " hippies " de passage. De l'autre bout du plateau nous parvenaient les sons étouffés d'un saxophone ou d'un trombone. Les cuivres se préparaient.



Quelques minettes, inévitable lot des musiciens rodaient çà et là, guettant un sourire ou un geste.

Bref tout était prêt pour le concert.

A l'arrivée des sept hommes sur scène, un léger murmure d'étonnement parcourut l'assistance. N'étaient-ils pas trois ces Soft Machine, dont les affiches noires et blanches couvraient les murs de la ville depuis une huitaine de jours.
Et la « Machine » commença à tourner. Ratledge, beau comme un dieu, laissait courir nonchalamment ses longs doigts sur le clavier. Hugh Hopper penché sur le manche de sa basse, mesurait, comptait, évoluait ses notes alors que Robert Wyatt déjà en sueur déchaînait des grondements de tonnerre sur sa batterie.

Calmement assis derrière leurs pupitres, feuilletant leurs partitions, ajustant les micros sur leurs instruments ou devisant gentiment malgré le déferlement de décibels qui sortaient de l'énorme sono, Mark Charig (flugelhorn), Elton Dean et Lynne Dobson (saxophones) et Nick Evans astiquant son trombone, attendaient.

Lorsqu'ils se levèrent et embouchèrent leurs instruments, l'étonnement fit place à la surprise la plus grande. Ces gens-là jouaient du jazz ! Et qui plus est du free-jazz.

Pourtant le mélange s'avéra plus qu'heureux. Un long solo de trombone acheva d'enlever le public et la " Machine " termina la première partie dans un déluge d'applaudissements qui couvrit presque le bruit des amplis.

Deuxième partie. Après un entracte houleux au cours duquel de jeunes excités tentèrent de semer la zizanie en cherchant des motifs politiques à la musique du groupe, le monstrueux engin à sept membres se remit en route. D'un magma sonore auquel l'oreille s'habitue, les ronflements exacerbés de la basse. la voix éraillée de Robert qui paraissait le lien moteur du groupe et d'extraordinaires chorus de saxes et de trombones. S'imbriquant l'un dans l'autre, les terrifiants rouages de la " chose " allaient une fois de plus écraser la foule figée. Les mandibules se refermèrent sur le spectateur victime consentante et lorsque la lumière revint dans la salle, un bref instant de silence glacé précéda l'ovation.

Quelques tonnes d'amplificateurs, des kilomètres de câbles et de circuits, quelques kilos de cuivres et de bois mus par sept insolites créatures venaient d'accomplir leur œuvre.

Hébété, le spectateur quittait l'antre où " la Machine molle " avait, ce soir, élu domicile, pour retomber dans les serres broyeuses de l'inévitable quotidien.

Jean M. Mareska



CONCERT SOFT MACHINE

La grande salle de la M.A.L.S. (Maison des Arts et Loisirs de Sochaux) était pleine à craquer ce soir-là. Dans les coulisses, Mike Ratledge et Hugh Hopper écoutaient distraitement les questions que leurs posaient les fans qui avaient réussi à pénétrer derrière le rideau, et répondaient par monosyllabes. Robert Wyatt, lui, menait une discussion animée en un jargon semi-français, semi-anglais avec quelques « hippies » de passage.
De l'autre bout du plateau nous parvenaient les sons étouffés d'un saxophone ou d'un trombone. Les cuivres se préparaient. Quelques mimettes, inévitable lot des musiciens rôdaient ça et là, quettant un sourire ou un geste.
Bref tout était prêt pour le concert.
A l'arrivée des sept hommes sur scène, un léger murmure d'étonnement parcourut l'assistance. N'étaient-ils pas trois ces Soft Machine, dont les affiches noires et blanches couvraient les murs de la ville depuis une huitaine de jours.
Et la « Machine » commença à tourner. Ratledge, beau comme un dieu, laissait courir nonchalamment ses longs doigts sur le clavier. Hugh Hopper, perché sur le manche de sa basse, mesurait, comptait, évaluait ses notes alors que Robert Wyatt déjà en sueur déchaînait des grondement de tonnerre sur sa batterie.
Calmement assis derrière leurs pupitres, feuilletant leurs partitions, ajustant les micros aux leurs instruments ou devisant gentiment malgré le déferlement de décibels qui portaient de l'énorme sono, Mark Charig (flugelhorn), Elton Dean et Lynne Dobson (saxophones) et Nick Evans astiquant son trombone, attendaient.
Lorsqu'ils se lovèrent et embouchèrent leurs instruments, l'étonnement fit place à la surprise la plus grande. Ces gens-là jouaient du jazz ! Et qui plus est du free-jazz.
Pourtant le mélange s'avéra plus qu'heureux. Un long solo de trombone acheva d'enlever le public et la « Machine » termina la première partie dans un déluge d'applaudissements qui couvrit presque le bruit des amplis.
Deuxième partie. Après un entracte houleux au cours duquel de jeunes excités tentèrent de semer la zizanie en cherchant des motifs politiques à la musique du groupe, le monstrueux engin à sept membres se remit en route. D'un magma sonore auquel l'oreille s'habitue, les ronflements exacerbés de la basse, la voix aralliée de Robert qui paraissait le lien moteur du groupe et d'extraordinaires chorus de saxes et de trombones.
S'imbriquant l'un dans l'autre, les terrifiants rouages de la « chose » allaient une fois de plus écraser la foule figée.
Les mandibules se refermèrent sur le spectateur victime consentante et lorsque la lumière revint dans la salle, un bref instant de silence glacé précéda l'ovation.
Quelques tonnes d'amplificateurs, des kilomètres de câbles et de circuits, quelques kilos de cuivres et de bois mûs par sept inutiles créatures venaient d'accomplir leur œuvre.
Hébété, le spectateur quittait l'antre où « la Machine molle » avait, ce soir, élu domicile, pour retomber dans les serres broyeuses de l'inévitable quotidien.

Jean M. Mareska.

Previous article

Next article

Back to the list

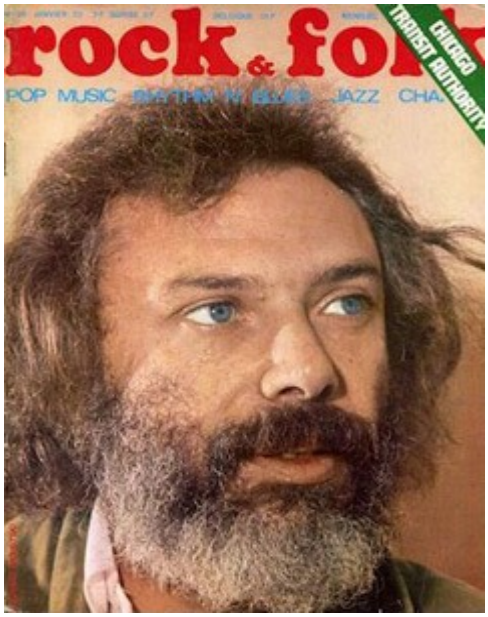
ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

La machine en France - Rock & Folk - N° 36 - janvier 1970

LA MACHINE EN FRANCE



Décor, personnages de la fête des sons, la deuxième d'une soirée qui en comportait trois : **Mutualité**, ilôt abrité au cœur d'un quartier continuellement "cerné" ; **personnages** : "la machine molle" qui a prolongé ses ramifications, s'est enrichie d'un matériel musical nouveau. **Les trois** (Mike Ratledge, Robert Wyatt, H. Hopper), plus une section de cuivres, et **les autres** (personnages de la fête ?) **spectateurs**. Mais quels spectateurs ? Ils n'appartiennent pas à la même famille que ceux qui assistaient le même soir aux deux" shows" du Transit Chicago Authority. Ici, groovy people et public intellectuel : nouveau public, mais dangereux car il ne reçoit pas les sons passionnellement, mais veut les disséquer : ils sont la monstrueuse machine de récupération, car possédant des références, ils veulent toujours "se référer" en face de toute "initiative". Mais ce public ne correspond-t-il pas à la nouvelle démarche musicale des Soft Machine ? C'est le problème que l'on se pose au cours du "sacrifice" (le sacrifié étant la spontanéité). Car il y a toujours sacrifice. J'entends par là que le spectacle musical n'est en rien une suite inanimée ou la reproduction schématique d'harmonies. Si la construction musicale est rigoureuse, si la trame orchestrale est soigneusement réfléchie, la mise en action définira la musique de l'instant.

Bien plus, le délire n'est pas gommé, pas même la subversion, seulement, tout est placé au second degré. Comme s'il n'y avait plus nécessité totale ; à moins que la première



ROCK & FOLK ACTUALITES

la machine en france

SOFT MACHINE
une progression étonnante.

Décor, personnages de la fête des sons, la deuxième d'une soirée qui en comportait trois : **Mutualité,** îlôt abrité au cœur d'un quartier continuellement « cerné » ; **personnages :** « la machine molle » qui a prolongé ses ramifications, s'est enrichie d'un matériel musical nouveau. **Les trois** (Mike Ratledge, Robert Wyatt, H. Hopper), plus une section de cuivres, et **les autres** (personnages de la fête ?) **spectateurs.** Mais quels spectateurs ? Ils n'appartiennent pas à la même famille que ceux qui assistaient le même soir aux deux « shows » du Chicago Transit Authority. Ici, groovy people et public intellectuel : nouveau public, mais dangereux, car il ne reçoit pas les sons passionnellement, mais veut les disséquer : ils sont la monstrueuse machine de la récupération, car possédant des références, ils veulent toujours « se référer » en face de toute « initiative ». Mais ce public ne correspond-il pas à la nouvelle démarche musicale des Soft Machine ? C'est le problème que l'on se pose au cours du « sacrifice » (le sacrifié étant là la spontanéité). Car il y a toujours sacrifice. J'entends par là que le spectacle musical n'est en rien une suite inanimée ou la reproduction schématique d'harmonies. Si la construction musicale est rigoureuse, si la trame orchestrale est soigneusement réfléchie, la mise en action définira la musique de l'instant.

Bien plus, le délire n'est pas gommé, pas même la subversion, seulement, tout est placé au second degré. Comme s'il n'y avait plus nécessité totale ; à moins que la première démarche ait paru vaine ou, qu'arrivée à un certain point, elle n'ait pu conduire qu'à tourner en rond. Aussi l'apport des instruments à vent amplifiés ouvre-t-il l'éventail du possible. La musique s'annonce plus grande, plus forte, et s'engage dans une direction peu explorée et qui, (est-ce un hasard) se trouvait être aussi celle des Mothers. Chez les Soft Machine, pourtant, la dérision n'est pas présente, ni même pressentie. Seule importe la puissance des sons et leur efficacité sur un public qui devient responsable (de la musique projetée) : le collage des quatre instruments à vent est la condition de la création d'un nouveau climat sonore, car, loin d'épouser ou de souligner les traits, ceux-ci se définissent comme contrepoint générateur d'une dissonance, mais sans aucune brutalité ou choc ; juste un flou contrasté, qui noie les formes, les rend étranges (contrastes au cœur même des instruments à vent pris à l'unisson).

Seuls restent quelques accès de fièvre (improvisations free) qui se précipitent rageusement pour, de nouveau, s'estomper progressivement dans la couleur sonore ambiante. Mike Ratledge et Robert Wyatt, complices, structurent (dirigent) la masse ; et parfois, au-dessus de cette machinerie savante s'élève, frêle et frémissante, la voix du percussionniste. C'est cette transformation (évolution créatrice) qui procède d'une redéfinition de la couleur sonore propre à ce groupe, (par l'approfondissement des possibilités musicales, (intrusion des sons argentés) que le public (ce public ?) condamna. Le décalage déjà présent au début de l'expérience des Soft Machine, nous le retrouvons. La nouvelle dimension n'est guère tolérée : la dissonance que j'évoquais plus haut, conscience et condition de cette nouvelle dimension, ce public la ressentit comme opposition et donc rupture stérile. Pourtant élargir le champ musical est une des nouvelles richesses pour la pop music, pour aller vers l'éclatement des formes étroites engendrées par les petites formations. Les musiciens des Soft Machine veulent, pour que l'expérience soit concluante, établir des bases solides (mais non figées) pour aller en terrain découvert, afin de mieux progresser dans cette nouvelle direction-orientation : le symphonique. Aussi ne concèdent-ils rien, même s'ils doivent pour cela se couper de leur public : l'expérience

appelle toujours les échecs... ceux du public. Peut-être les Soft Machine, après Zappa, en seront-ils le second exemple. Ces quelques réflexions à chaud ne sont qu'une tentative pour essayer d'expliciter le malentendu. Les Soft Machine nouvelle formule appellent une progression étonnante de la musique pop, et leur importance comme initiateurs est considérable. Pourquoi?... A suivre...

PAUL ALESSANDRINI.

Previous article

Next article

Back to the list

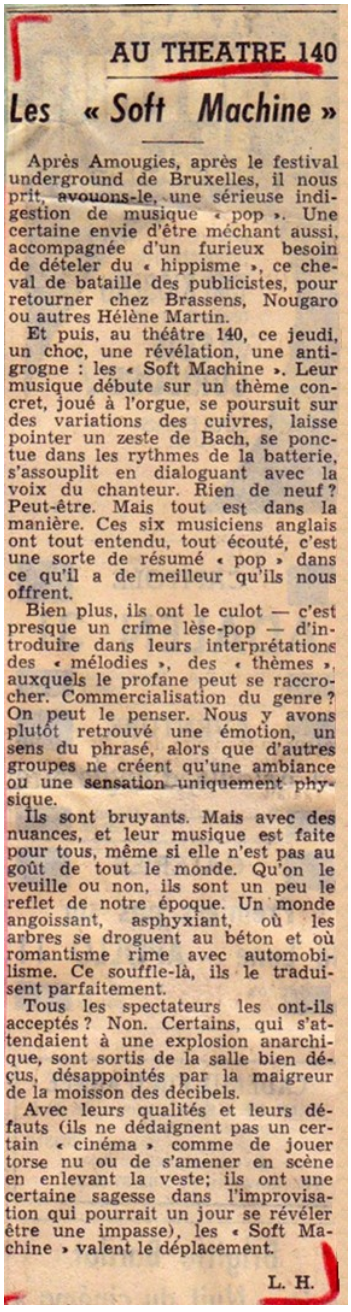
ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Au théâtre 140 - Les "Soft Machine" - Le Soir (Bruxelles) - 29 novembre 1969

LES " SOFT MACHINE "



AU THEATRE 140

Les « Soft Machine »

Après Amougies, après le festival underground de Bruxelles, il nous prit, avouons-le, une sérieuse indigestion de musique « pop ». Une certaine envie d'être méchant aussi, accompagnée d'un furieux besoin de dételer du « hippisme », ce cheval de bataille des publicistes, pour retourner chez Brassens, Nougaro ou autres Hélène Martin.

Et puis, au théâtre 140, ce jeudi, un choc, une révélation, une antigrogne : les « Soft Machine ». Leur musique débute sur un thème concret, joué à l'orgue, se poursuit sur des variations des cuivres, laisse pointer un zeste de Bach, se ponctue dans les rythmes de la batterie, s'assouplit en dialoguant avec la voix du chanteur. Rien de neuf ? Peut-être. Mais tout est dans la manière. Ces six musiciens anglais ont tout entendu, tout écouté, c'est une sorte de résumé « pop » dans ce qu'il a de meilleur qu'ils nous offrent.

Bien plus, ils ont le culot — c'est presque un crime lèse-pop — d'introduire dans leurs interprétations des « mélodies », des « thèmes », auxquels le profane peut se raccrocher. Commercialisation du genre ? On peut le penser. Nous y avons plutôt retrouvé une émotion, un sens du phrasé, alors que d'autres groupes ne créent qu'une ambiance ou une sensation uniquement physique.

Ils sont bruyants. Mais avec des nuances, et leur musique est faite pour tous, même si elle n'est pas au goût de tout le monde. Qu'on le veuille ou non, ils sont un peu le reflet de notre époque. Un monde angoissant, asphyxiant, où les arbres se droguent au béton et où romantisme rime avec automobilisme. Ce souffle-là, ils le traduisent parfaitement.

Tous les spectateurs les ont-ils acceptés ? Non. Certains, qui s'attendaient à une explosion anarchique, sont sortis de la salle bien déçus, désappointés par la maigreur de la moisson des décibels.

Avec leurs qualités et leurs défauts (ils ne dédaignent pas un certain « cinéma » comme de jouer torse nu ou de s'amener en scène en enlevant la veste; ils ont une certaine sagesse dans l'improvisation qui pourrait un jour se révéler être une impasse), les « Soft Machine » valent le déplacement.

L. H.

Les « Soft Machine »

Après Amougies, après le festival underground de Bruxelles, il nous prit, avouons-le, une sérieuse indigestion de musique « pop ». Une certaine envie d'être méchant aussi, accompagnée d'un furieux besoin de dételer du « hippisme », ce cheval de bataille des publicistes, pour retourner chez Brassens, Nougaro ou autres Hélène Martin.

Et puis, au théâtre 140, ce jeudi, un choc, une révélation, une antigrogne : les « Soft Machine ». Leur musique débute sur un thème concret, joué à l'orgue, se poursuit sur des variations des cuivres, laisse pointer un zeste de Bach, se ponctue dans les rythmes de la batterie, s'assouplit en dialoguant avec la voix du chanteur. Rien de neuf? Peut-être. Mais tout est dans la manière. Ces six musiciens anglais ont tout entendu, tout écouté, c'est une sorte de résumé « pop » dans ce qu'il a de meilleur qu'ils nous offrent.

Bien plus, ils ont le culot — c'est presque un crime lèse-pop — d'introduire dans leurs interprétations des « mélodies », des « thèmes », auxquels le profane peut se raccrocher. Commercialisation du genre? On peut le penser. Nous y avons plutôt retrouvé une émotion, un sens du phrasé, alors que d'autres groupes ne créent qu'une ambiance ou une sensation uniquement physique.

Ils sont bruyants. Mais avec des nuances, et leur musique est faite pour tous, même si elle n'est pas au goût de tout le monde. Qu'on le veuille ou non, ils sont un peu le reflet de notre époque. Un monde angoissant, asphyxiant, où les arbres se droguent au béton et où romantisme rime avec automobilisme. Ce souffle-là, ils le traduisent parfaitement.

Tous les spectateurs les ont-ils acceptés? Non. Certains, qui s'attendaient à une explosion anarchique, sont sortis de la salle bien déçus, désappointés par la maigreur de la moisson des decibels.

Avec leurs qualités et leurs défauts (ils ne dédaignent pas un certain « cinéma » comme de jouer torse nu ou de s'amener en scène en enlevant la veste; ils ont une certaine sagesse dans l'improvisation qui pourrait un jour se révéler être une impasse), les « Soft Machine » valent le déplacement.

L. H.

Previous article

Next article

Back to the list

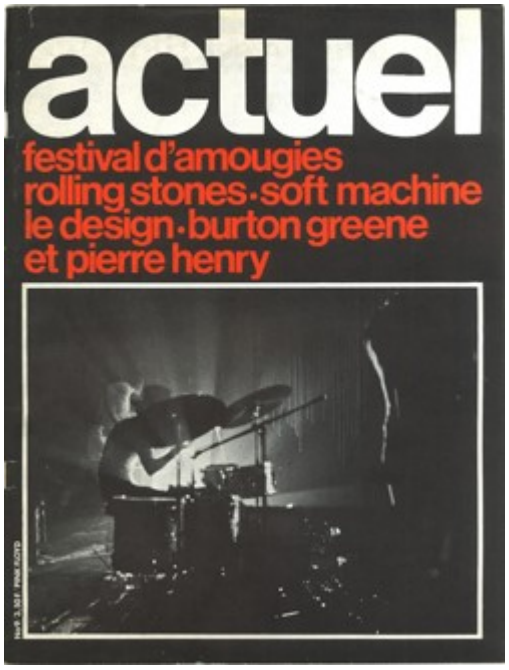
ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Auto Soft Machine - Actuel - N° 9 - novembre 1969

AUTO SOFT MACHINE



[Le magazine ACTUEL de Jean Karakos, l'ancien, pas celui de Jean-François Bizot, demande aux musiciens de Soft Machine de se présenter chacun par quelques lignes: Ratledge écrit sur le Light Show de Mark Boyle, Hopper offre quelques croquis, quant à Wyatt, il imagine un faux interview avec UNE journaliste..]

S'il n'est pas le plus "populaire" des groupes, Soft Machine est l'un des plus grands, par la constante qualité de ses productions, par son refus de tout compromis avec la gloire, par son appétit. Il l'a encore prouvé pendant sa tournée en France. Soft Machine s'exprime aussi autrement que par la musique. Pour *Actuel,* Hugh Hopper (guitare basse) a dessiné, Mike Ratledge (orgue) expliqué l'oeuvre du fondateur des Light Shows, Mark Boyle, Robert Wyatt (batterie) a rapporté une interview de lui-même, soit-disant réalisée par le S.L.C. anglais. Trois pièces à verser au Dossier Soft Machine.



Pendant plusieurs années, Mark Boyle a mis au point les « Light Shows » accompagnant les concerts des Soft Machine, il s'est affirmé comme le précurseur des environnements lumineux de spectacles, tandis qu'il poursuivait une carrière de « peintre », ou, plus exactement, de créateur de structures murales remettant en question le regard de l'individu sur ce qui l'entoure. L'organiste des Soft Machine, Mike Ratledge, agrégé de philosophie, par ailleurs, démonte ici Mark Boyle.

Depuis la déclaration de Picabia : « l'art est le culte de l'erreur », l'art du XXème siècle est concerné par l'utilisation et les implications de l'indétermination dans le processus de création. Les œuvres des dadaïstes Tzara, Arp et Ernst sont parmi les premiers exemples d'utilisation des procédés *hasardeux*; plus tard, des musiciens comme John Cage, Earle Brown, Morton Feldman et autres seront de plus en plus préoccupés par les procédés aléatoires. La majeure partie des expériences hasardeuses ont limité leur action à des domaines spécifiques restreints de la création, par exemple l'utilisation de méthodes hasardeuses pour déterminer les matériaux à employer dans la composition, fixer le choix de certaines variables à ces méthodes, ou encore (dans Klavierstûck XI de Stockhausen) admettre l'indétermination de la structure générale, et ne retenir qu'une stricte détermination des éléments de composition. Toutes ces expériences sauvegardent, à quelque degré que ce soit, la fonction traditionnelle de l'artiste, le choix, la sélection et l'arrangement. Pour Mark Boyle, la *fonction* de l'artiste est de faire disparaître cette *fonction*; ses assemblages, projections et *Events* (événement très déterminé. Ndlr) montrent son acceptation totale de chaque partie du monde en tant que fait esthétique. Sélectionner, choisir ou arranger consiste à contrarier l'existence du fait. Pour Boyle, l'utilisation des procédés hasardeux est une condition nécessaire pour pouvoir affirmer l'égalité de chaque *morceau* de réalité, une condition nécessaire pour affirmer la valeur de *n'importe quoi* par rapport à *quelque chose*. Dans ses assemblages, il rejette absolument toute possibilité d'interférence à travers le choix et la sélection. De la manière suivante : le lieu géographique de sa construction est défini en projetant une fléchette sur un plan, localisée le plus précisément possible, la surface* qui sera utilisée est déterminée en jetant une équerre métallique qui délimite deux des côtés de « l'image »; un liquide plastique de caoutchouc est alors versé sur la surface à laquelle il adhère étroitement, puis le caoutchouc est retiré; Boyle verse ensuite dans le moule une sorte de mélange de gomme adhésive, l'*épikote,* qu'il retire finalement. Le résultat est une reconstitution exacte du lieu défini, sans aucune interposition de l'artiste, en fonction de laquelle le spectateur est obligé de remettre en question son attitude devant son propre environnement.

Le développement de l'œuvre de Mark Boyle révèle une diminution croissante du contrôle et de l'arrangement, un souci croissant d'objectivité. Ses premiers dessins et peintures montraient une grande tolérance envers l'incident et l'accident, qui anticipait sur son futur rejet global de l'élaboration et du contrôle; il dessinait les yeux fermés pour réduire le degré de contrôle de la conscience. Une de ses premières œuvres consistait à fixer un pot de peinture à l'angle du sommet d'un cylindre, puis à arracher le couvercle du pot; la peinture se répandait dans le cylindre et formait une mare à son pied. Cette construction révèle la nécessité de commenter les processus hasardeux qui sont responsables de sa formation. Si l'étendue du contrôle de l'artiste est minime dans ses premiers travaux, ce sont encore des *compositions*. Parlant, en mai 1965 (Bulletin de l'Institut des Arts Contemporains) de son activité à cette époque, même s'il s'agit surtout de son travail dans le domaine des *Events*, Mark Boyle avoue qu'il n'exclue pas l'arrangement (cette constatation a été plus tard reniée sur son exemplaire personnel) mais il admet aussi que « finalement, le seul moyen par lequel il soit possible de tout dire est la réalité ».

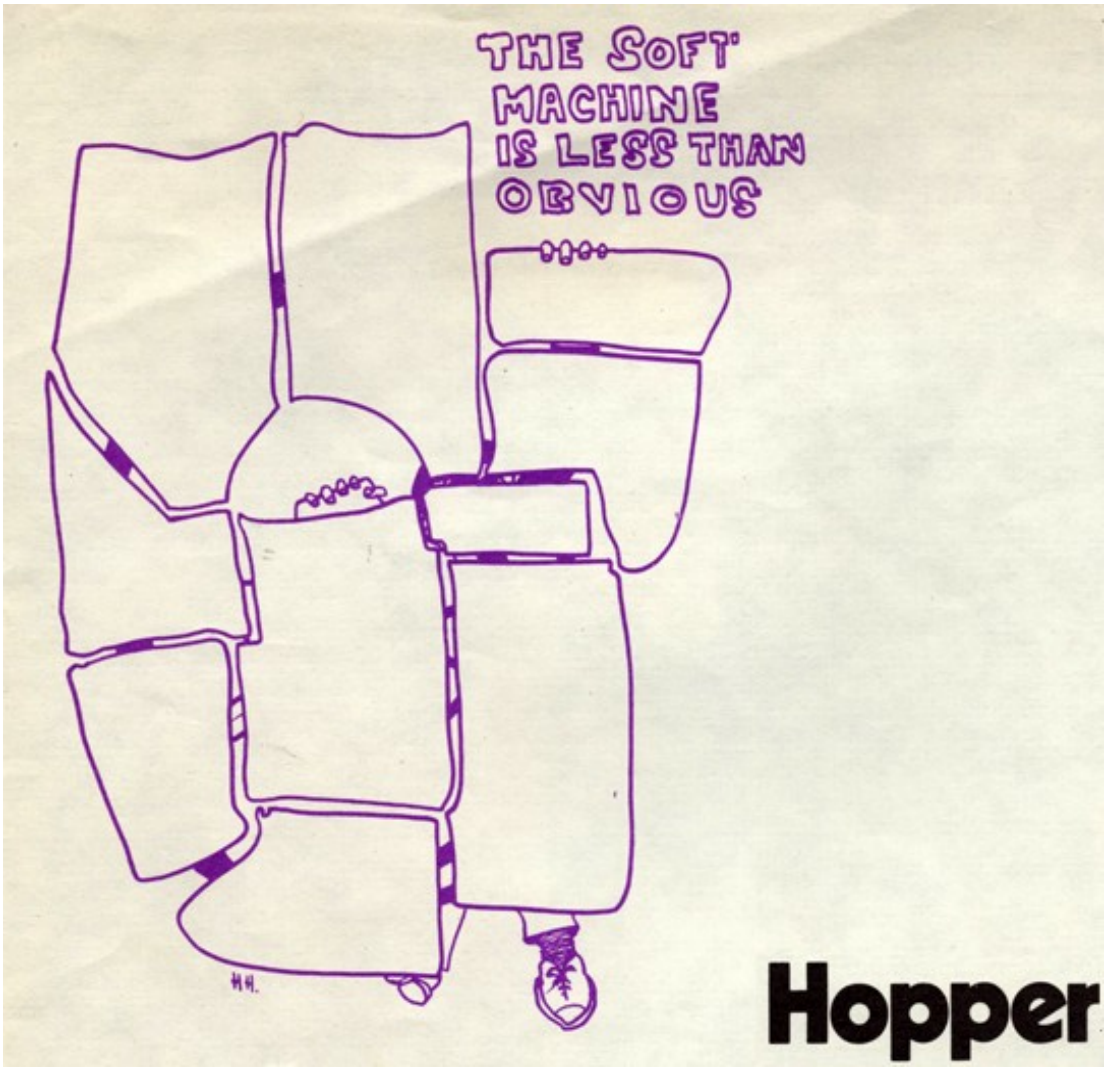
A peu près en même temps, Boyle commença des expériences avec des diapositives chauffées (sur un projecteur, ou entre deux lames de verre. Ndlr) et des projections de liquides bruts (eau, huile... etc) qui furent plus tard développées par les techniques complexes utilisées dans son « Laboratoire sensuel ». L'utilisation des projections de liquides limitent le degré de contrôle qui peut avoir l'artiste. Quand bien même certaines variables des effets peuvent être plus ou moins contrôlées par l'opérateur (couleur, vitesse, densité), les détails des effets chimiques sont finalement incalculables. L'opérateur projette les résultats organiques naturels des réactions chimiques à la chaleur, rendant visible un environnement qui serait normalement inaccessible. Chaque *Light Show* est une découverte de la complexité et de la beauté de la réalité, à la fois pour le public et pour le créateur. L'acquisition en 1966 de micro-projecteurs augmenta les niveaux de réalité que Boyle pouvait rendre accessibles. Le résultat en fut des pièces comme *Terre, air, feu et eau* et *Fluides et fonctions du corps*, dans lesquelles tous les liquides corporels

possibles, tels que le sang, la salive, la bile, le vomi et le sperme sont projetés sur un grand écran en même temps que les réponses d'encéphalogrammes et aussi d'électro-cardiogrammes d'un couple qui fait l'amour, tandis que les bruits des corps sont amplifiés dans toute la salle. Les assemblages et les projections de Boyle sont en fait des présentations de la réalité au spectateur. Ces présentations amènent le spectateur à redécouvrir l'aspect esthétique de notre environnement, caché jusqu'alors par des débris d'usages et d'habitudes, à s'éveiller à l'aspect esthétique des environnements. Un *Event* que Mark Boyle réalisa en 1965 est un exemple très clair de la nature de ce type de présentation. Voici à ce sujet ses propres mots. « Un dimanche de mars, nous avons amené plusieurs personnes, par l'entrée d'un immeuble indiqué *Théâtre*, le long d'un couloir jusqu'à une pièce occupée par des chaises de cuisine faisant face à un rideau de peluche bleu. On a ouvert le rideau et le public s'est retrouvé assis dans une vitrine, en train de regarder la rue ». Contrairement aux *Happening* américains et français, qui révèlent habituellement d'une invention dadaïstique de nouvelles réalités, en termes d'antécédents artistiques (cf. l'œuvre de Kaprow, Dine, Oldenburg), les *Events* de Boyle se satisfont d'une représentation directe de la réalité existante, sans aucune interposition de l'artiste. La différence est reflétée au niveau de la terminologie : tandis que *Happening* implique *action*, l'*Event* est le fait de quelque chose *qui arrive*; pour présenter un *Happening*, il est nécessaire d'agir, tandis qu'on ne peut agir sur un *Event*, il est suffisant de réaliser le fait que quelque chose se passe. C'est la découverte de ce qui arrive, alors que le *Happening* est une invention active. Le fait contre l'acte.

En 1967, Mark Boyle fut primé à la Biennale de Paris pour un de ses assemblages et il organisa un spectacle comprenant des projections du « Laboratoire sensuel », des chorégraphies de Graziella Martinez et la musique des Soft Machine. Le travail de Graziella Martinez est parallèle en intention à celle de Boyle, dans la mesure où elle s'attache aux possibilités chorégraphiques des objets familiers, par exemple la composition de danses à partir de lignes de mouvement suggérées et, en quelque sorte, déterminées par les contours des objets qu'elle incorpore à la danse : baignoires, tricycles, lits, cages et toboggans. Assister à un spectacle de Graziella Martinez fait redécouvrir les objets de la même manière que regarder un assemblage de Mark Boyle fait redécouvrir tout ce qui nous entoure. Le spectacle fut représenté avec un grand succès au Festival d'Edimbourg et à la Biennale de Paris. En 1969 Boyle souhaite étendre encore davantage ses recherches, dans son effort continu pour redécouvrir l'univers, à la fois pour lui-même et pour nous. La *structure* s'est progressivement affaiblie pendant toute l'histoire de l'art; le système diatonique a été remplacé par le chromatisme de Wagner qui ouvrit la voie au système sériel puis aux formes indéterminées de John Cage et autres. La responsabilité du public se trouve de plus en plus engagée dans le processus de structuration. L'art devient une attitude face à quelque chose qui arrive. Est-ce une *expérience esthétique* que de regarder un tableau de Jasper Johns ? Si, en déplaçant son regard de quelques degrés, on fixe le mur de la Galerie, est-ce moins une expérience esthétique ? L'œuvre de Mark Boyle montre l'osmose complète de la vie et de l'art. Boyle s'explique ainsi : « Le changement le plus complet qu'un individu puisse opérer face à son environnement, sans le détruire, est de réviser son attitude vis à vis de lui. C'est mon objectif... Naturellement, tout cela devrait *miner* la structure sociale, les hiérarchies artistiques, le système des expositions et les conseils municipaux. Mais je suis certain que nous parviendrons à vivre notre vie les yeux grand ouverts, que nous découvrirons l'excitation d'une exploration continuelle de notre environnement, en tant que objet/expérience/drame, de laquelle nous pourrons extraire une expérience esthétique si brillante et si forte que tout ce qui nous entoure sera transformé. »

Mike RATLEDGE

* (Boyle va sur les lieux déterminés par la fléchette sur le plan géographique . N de R)


THE SOFT
MACHINE
IS LESS THAN
OBVIOUS
Hopper



Wyatt

Le Soft Machine Ellidge Robert Wyatt. Un reportage de votre super-copine de « Teenage Rave », Miss Annie-Fannie.

L'ascension météorique des Soft Machine, des profondeurs du Sacré Underground aux glorieux sommets du Hit-Parade international est une histoire extra qui rivalise avec l'Ancien Testament lui-même. Depuis leur fabuleux premier album triomphal « Dance with

the Sensational Softies » jusqu'à leur dernier disque (beaucoup plus mûr, beaucoup plus vieux, tout aussi jeune et populaire) « Softly, Softly, for swinging levers only », enregistré avec les Classiques Cordes Emotionnelles du Théâtre National de l'Opéra Tibétain.

Si ce ne sont pas précisément les tripes des Soft Machine, c'en sont un membre essentiel que les parties de percussion de Robert Wyatt, éblouissantes, originales, complexes quoique pourtant cependant si charmantes et si simples, subtilement complétées par le chant sincère, spirituel, noble, lyrique qui a retourné sûrement environ un million d'estomacs pardon je veux dire de cœurs.

La première fois que j'ai rencontré le noble et déjà fort débonnaire, aimable, élégant, spirituel et révolutionnaire Robert Wyatt, dans un cratère de bombe désert aux alentours de Waterloo Station, j'ai été immédiatement violemment frappée en voyant à quel point il est vraiment noble, débonnaire, aimable, élégant, spirituel. Ce qui suit est un bref entretien que j'ai eu l'autorisation de réaliser sur l'épaisse moquette d'algues macrobiotiques au dernier étage luxueux de son immeuble sous-marin au large des Bahamas.

Vous voudrez bien remarquer que l'adoration et le succès qui ont suivi la succession des dix-huit numéros Un des Soft Machine au Hit-Parade ne l'ont pas changé d'un pouce du tout du tout.

AF : S'il vous plaît, voulez-vous me dire quelle a été l'influence sur votre musique de Olivier Messiaen, Terry Riley, Fats Waller, Cecil Taylor, Julian Hastings, Bêla Bartok, Karlheinz Stockhausen, Paul McArtney, Dionne Warwick et des Bee-Gees, sans parler de Kevin Ayers ?

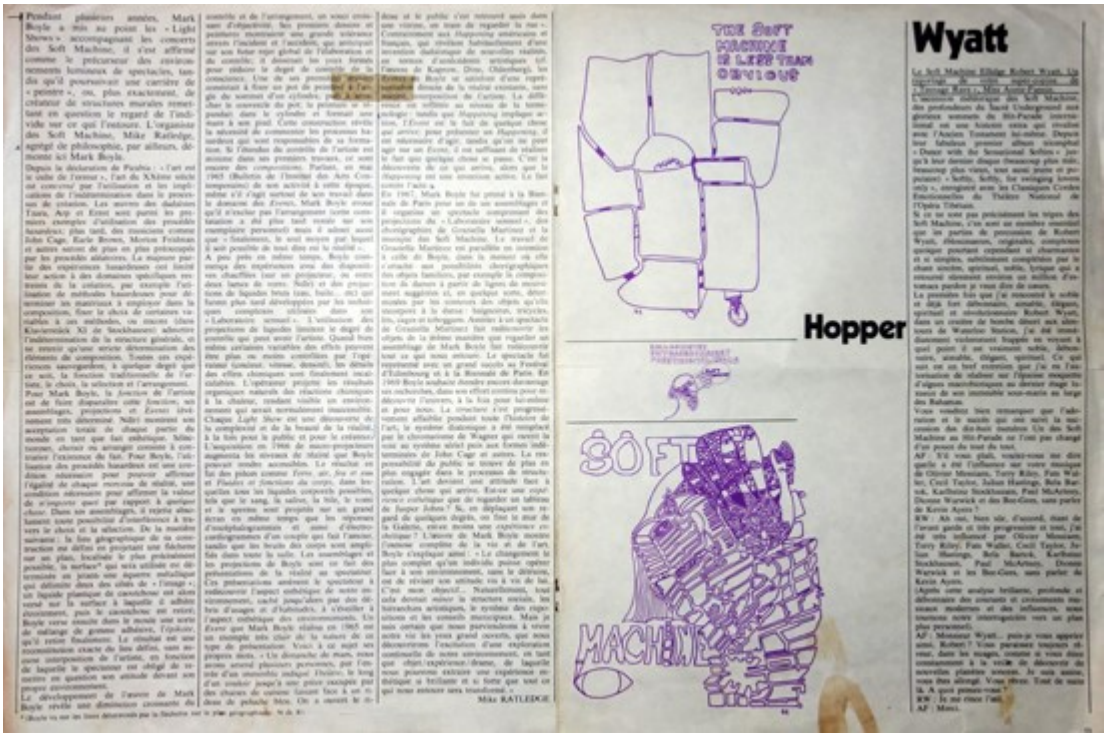
RW : Ah oui, bien sûr, d'accord, étant de l'avant garde et très progressiste et tout, j'ai été très influencé par Olivier Messiaen, Terry Riley, Fats Waller, Cecil Taylor, Julian Hastings, Bêla Bartok, Karlheinz Stockhausen, Paul McArtney, Dionne Warwick et les Bee-Gees, sans parler de Kevin Ayers.

(Après cette analyse brillante, profonde et débonnaire des courants et croisements musicaux modernes et des influences, nous tournons notre interrogatoire vers un plan plus personnel).

AF : Monsieur Wyatt... puis-je vous appeler ainsi, Robert ? Vous paraissez toujours rêveur, dans les nuages, comme si vous étiez constamment à la veilte de découvrir de nouvelles planètes sonores. Je suis assise, vous êtes allongé. Vous rêvez. Tout de suite là. A quoi pensez-vous ?

RW : Je me rince l'œil.

AF : Merci.



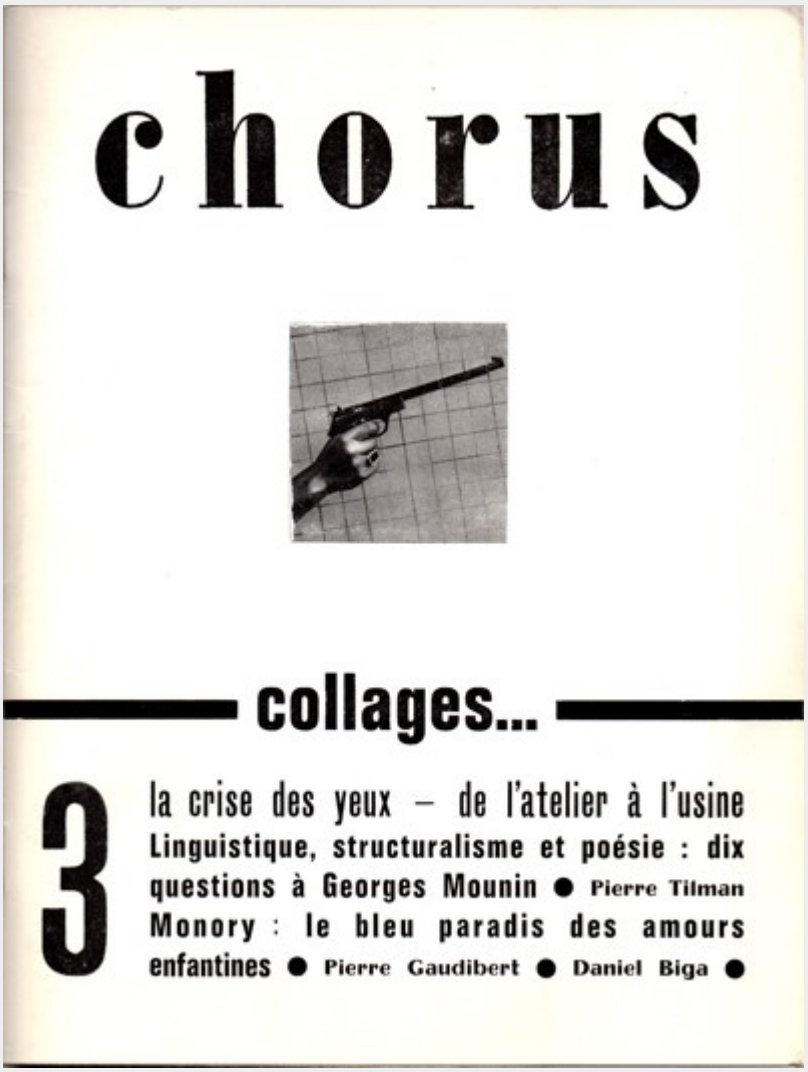
Previous article

Next article

Back to the list

Journal de notre bord - Concert Soft Machine - Chorus N° 3 - 4ème trimestre 1969

CONCERT SOFT MACHINE



JOURNAL DE NOTRE BORD

A deux heures du matin six bras maigres mettent la machine en marche et balaient les dernières séquelles de la réalité qui pourraient encore se trouver dans la salle. Pendant une heure — et rien qu'une heure — ROBERT WYATT (drms), MIKE RATLEDGE (o), BRIAN HOPPER (bs) ouvriront toutes grandes les portes sur autre chose. Mais comment dire l'océan, la beauté fulgurante des femmes, le sortilège d'une voix luciférienne ? Comment dire l'âme, la passion, la magie de ce groupe qui se situe quelque part sur la carte entre la Pop music mystique et le Free jazz? Avec la SOFT MACHINE la beauté entre en scène comme une strip-teaseuse. Quelles vêpres, quel meeting diront ce que la machine a suggéré en une nuit ? Plus que de la violence, mieux que de la virtuosité, naît, là une chose étrange que nos yeux, nos oreilles rendent encore informe mais qui a pris place sous la beauté psychédélique des projections. Et qui existe. Et qui bat neuf comme un cœur transplanté. A quatre heures du matin, sur le sinistre boulevard Voltaire, les enfants déguisés du BATACLAN ressemblaient aux pêcheurs du petit jour de « La Dolce Vita » qui découvrent sur la plage le monstre que la marée y a déposé. Et là, chacun dans sa solitude glaciale doit trouver un nom à cette voix qui a mal et appelle...

(disques Barclay)

F. V.



journal de notre bord

pourraient encore se trouver dans la salle. Pendant une heure — et rien qu'une heure — ROBERT WYATT (drms), MIKE RATLEDGE (o), BRIAN HOPPER (bs) ouvriront toutes grandes les portes sur autre chose. Mais comment dire l'océan, la beauté fulgurante des femmes, le sortilège d'une voix luciférienne ? Comment dire l'âme, la passion, la magie de ce groupe qui se situe quelque part sur la carte entre la Pop music mystique et le Free jazz ? Avec la SOFT MACHINE la beauté entre en scène comme une strip-teaseuse. Quelles vêpres, quel meeting diront ce que la machine a suggéré en une nuit ? Plus que de la violence, mieux que de la virtuosité, naît là une chose étrange que nos yeux, nos oreilles rendent encore informe mais qui a pris place sous la beauté psychédélique des projections. Et qui existe. Et qui bat neuf comme un cœur transplanté. A quatre heures du matin, sur le sinistre boulevard Voltaire, les enfants déguisés du BATACLAN ressemblaient aux pêcheurs du petit jour de « La Dolce Vita » qui découvrent sur la plage le monstre que la marée y a déposé. Et là, chacun dans sa solitude glaciale doit trouver un nom à cette voix qui a mal et appelle...

(disques Barclay)

F. V.

YVES MARTIN :

POEMES COURTS SUIVIS D'UN LONG

Déjà le titre du dernier livre d'Yves Martin en sa provocante sécheresse indique bien que son auteur continue avec ténacité de tordre le cou à l'éloquence, au lyrisme, voire au chant.
On connait bien maintenant le style et l'écriture de l'auteur du PARTISAN : notations saisies sur le réel, « collages » nés

journal de notre bord

journal de notre bord

du quotidien souvent le plus prosaïque. Éclatent ici et là dans ces poèmes ci comme par inadvertance, des joyaux, pierreries baroques et scintillantes qui dépassent la narration pure pour déboucher sur une poésie complexe sous sa fausse simplicité.
Avec ce livre, Yves Martin est devenu plus grave, plus inquiet. J'aime qu'en filigrane à ces textes une petite musique désenchantée et mélancolique se fasse entendre, c'est d'elle que naît l'inquiétude, c'est en lui restant fidèle qu'Yves Martin s'affirmera encore.

Guy Chambelland, éditeur.

F. V.

fabrice hélion
alain lance
pierre tilman
franck venaille

MAGLIONE

48

Previous article

Next article

Back to the list

Soft Machine - Best - N° 13 & 14 - août et septembre 1969



SOFT MACHINE

Au temps lointain du psychédélique, un des groupes vedettes des repaires des hippies, était les Soft Machine. A cette époque, leur recherche musicale et leurs light shows firent école.

Depuis, les goûts et surtout les modes ont changé mais les Soft Machine ont gardé un public fidèle et enthousiaste à Paris.

Et pourtant je ne connais pas un groupe plus rébarbatif… Personnellement ce sont de charmants garçons, musicalement, ce sont de sauvages égoïstes. Je ne vous énumérerai pas leurs divers et éblouissants diplômes. Cela étonne tellement qu'on puisse penser sous des cheveux longs !

Les Soft Machine ont choisi la musique pour se réaliser spirituellement. Ils n'ont, paraît-il, pas encore atteint leur but, mais ils nous ont déjà donné une musique surnaturelle, fantastique, sensuelle, pleine de délires et de fantasmagories hallucinogènes.

Où en sont-ils maintenant, après un long silence, des changements de guitariste et de maison de disques ? Pour « faire le point », ils m'ont emmenée chez le frère de Robert Wyatt qui habite à Montparnasse en tant que correspondant du Daily Express ». Là, nous avons pris du café en mangeant du fromage et des fruits en parlant de tout et de rien…

Les Soft Machine en ont assez de leur carrière actuelle.

Michael Ratledge : « Je ne veux plus que l'on nous reconnaisse seulement sur des vieux morceaux qui datent de deux ans. »

Ils recommencent à zéro : Kevin est parti parce que la tournée américaine a été trop longue.

« Vivre vingt-quatre heures sur vingt-quatre ensemble s'est avéré impossible, nous ne nous entendions plus du tout, c'était devenu insupportable. Maintenant à Londres, en nous voyant et en jouant ensemble seulement de temps en temps, nous sommes de nouveau très amis.

C'est terrible ce que la routine et le surmenage des tournées peuvent être éprouvants pour le psychisme. Cela a été une expérience intéressante, nous avons remporté beaucoup de succès dans «

l'underground circuit ». Mais maintenant c'est terminé, nous sommes en train de préparer très sérieusement un L.P. qui devrait nous donner un nouveau départ sur des bases plus stables. Pour continuer à créer, il nous faut un but, et à part quelques « jam-sessions », les tournées n'ont rien de passionnant si ce n'est bien sûr l'aspect financier du problème. Et puis notre « underground public » était souvent aussi innocent que les plus jeunes teeny-boopers : ils nous trouvaient géniaux parce qu'ils ne comprenaient rien à notre musique.



- Et vous êtes contre le commercial ?

- Cela dépend duquel, si par hasard notre musique obtient un succès commercial, nous ne l'aurons pas voulu, ce sera le public qui en aura décidé ainsi. De toute façon, nous préférons être des précurseurs, ce qui est l'antithèse de l'aspect commercial. Nous voudrions donner à la pop music ce que le jazz moderne a apporté au jazz New-Orléans. Notre entreprise est donc à une vaste échelle et je ne sais pas si nous en verrons la fin ou la réussite. Mais son succès posthume ne me déplairait pas.

On ne parle pas souvent des Soft Machine et vous avez l'air de rester volontairement dans l'ombre. Pourquoi ?

Je ne voudrais pas qu'on parle de nous pour nos seules têtes ou même pour notre talent musical, nos virtuosités de musiciens. Je veux que l'on connaisse notre musique. C'est tout. C'est même assez comique parce que peu de personnes ne nous connaissent ou nous reconnaissent à Londres. J'ai été à la fois satisfait et horriblement gêné un jour des éloges dont m'accablaient quelques types qui s'exclamaient sur notre spectacle.

- Vous vous référez souvent au jazz, votre opinion est-elle que le jazz et la pop music sont conciliables ?

- Cela donnera surement quelque chose un jour et je souhaite que le groupe y soit pour quelque chose !

- Pour finir, dites-moi quelle est l'origine de votre sonorité si bizarre ?

- C'est infiniment simple : je jouais sur un orgue très faible, très mauvais même, alors j'ai ajouté une "fausse-caisse", j'ignore comment vous appelez cela."

Voilà donc tout le mystère : un simple bricolage.

Catherine Claude

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Soft Machine à Paris - Rock & Folk - N° 31 - août 1969

SOFT MACHINE A PARIS



Première tentative de concert pop en dehors du circuit traditionnel: premier et total succès. La salle du Bataclan remplie à craquer d'une foule de connaisseurs tout à fait sages et attentifs (le critique hyper-réactionnaire de France-Soir a fait ce qu'il a pu, il n'a pas réussi à voir des jeunes chevelus se battre au couteau ou se piquer à l'héroïne, ce fut donc, de son point de vue, un concert raté, qui ne lui fournit pas prétexte à un retentissant appel à l'ordre moral et à indigner ses mémêres-lectrices), alléchés par une affiche qui présentait quelques-uns des meilleurs groupes français et surtout, surtout, les Soft Machine.

Trois groupes émergèrent d'une première partie bien fournie: We Free, très prometteur, et surtout Martin Circus et le Triangle qui sont d'ores et déjà les meilleurs groupes pop français avec le Zoo. Nous reparlerons d'eux plus longtemps, ils le méritent plus que bien d'autres qui n'ont pour tout talent que de bons agents de publicité. Triangle, Martin Circus et Zoo, retenez bien ces noms.

Sur le coup d'une heure du matin, les trois rouages de la Soft Machine font leur apparition sur une scène plongée dans la pénombre, devant l'écran blanc qui, tout à l'heure, s'animera de couleurs et de mouvements invraisemblables. Un morceau, un seul, qui dure presqu'une heure (ou dix morceaux enchaînés, peu importe), une heure extraordinaire de musique tour à tour démente ou pacifiée, trois sons de puissance égale non pas superposés mais parfaitement intégrés les uns aux autres. L'important pour Mike Ratledge (o), Hugh Hopper (bs) et Robert Wyatt (dms), ce n'est pas tant de jouer des "air" , au sens traditionnel du terme, que de créer des climats sonores d'une beauté sans défaut et parfois étouffante.



Tous parfaitement maîtres de leur instrument et dotés d'un solide bagage musical (ce qui, au départ, leur permet de jouer ensemble, vraiment ensemble), ils auraient aussi bien pu faire fortune en se lançant dans une carrière pop-commerciale. Ils ont préféré rester fidèles à l'esprit qui les anime et continuer à leurs recherches sans concessions. Un jour viendra certainement où l'on reconnaîtra enfin tout ce que la musique de notre temps doit à des groupes comme les Soft Machine. Mais ce jour-là, il sera peut-être trop tard. Toujours est-il que ce concert fut splendide, qui fit littéralement plonger le public dans la touffeur d'une musique qu'il ne se lassait pas d'entendre.

Propulsé par la batterie fracassante de Wyatt et la basse de Hopper, Mike Ratledge se lança sans jamais s'y perdre dans de longues improvisations haletantes et saturées, subtil et percutant entrelacs de sonorités soigneusement choisies. Habiles, les doigts de l'homme fouaillaient les claviers pour en extirper la substance que les énormes amplis projetaient ensuite sur le public; habiles, les baguettes martelaient la peau des tambours pour créer des rythmes complexes et fouettaient les cymbales pour marquer le temps; habiles, d'autres doigts pinçaient les cordes de la basse pour établir bien solidement les fondations sur lesquelles repose tout l'ensemble. Habiles, les Soft Machine le sont, certes, mais il ne faudrait surtout pas croire qu'ils ne sont que cela: des virtuoses de l'électronique. Leur musique sait être chaleureuse, elle bouillonne d'une vie intense que ses créateurs n'essaient jamais de contenir, quitte à y laisser leurs dernières forces. Les hommes ont fait leur musique le don total de leur vie, c'est pourquoi il faut absolument entendre la machine pendant qu'elle a encore du souffle. Qui sait si demain...


soft machine
à
paris

Philippe Paringaux

Previous article

Next article

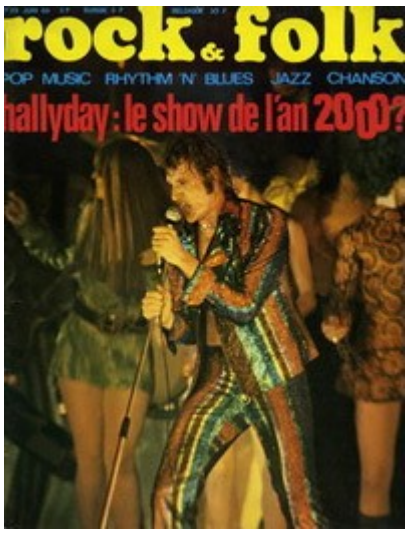
Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Douce machine - Rock & Folk N° 29 - juin 1969



DOUCE MACHINE

Paradoxe, la popularité des Soft Machine en France a largement dépassé le petit noyau d'amateurs qui constitue leur seule audience. Et il n'est pas rare d'entendre certaines personnes qui se veulent "hips" parler avec des trémolos dans la voix d'un groupe qu'elles n'ont jamais entendu... Ne leur en veuillons pas trop: sans aucun disque, aucun concert et, bien entendu aucun passage sur les antennes, les Soft Machine auraient eu bien de la peine à devenir un groupe populaire. Si l'on ajoute que leur musique n'est pas spécialement destinée au grand public, on voit que la cause est difficile à défendre au pays de Sheila et de Claude François.

La Soft Machine a une longue histoire. Sa genèse remonte à 1959 et à la ville de Canterbury où quatre musiciens se réunirent pour la première fois: Hugh Hopper (basse), Brian Hopper (clarinette, ténor), Mike Ratledge (piano) et Robert Wyatt (batterie). Brian et Mike avaient derrière eux neuf années de musique classique. Robert quelques-unes de leçons avec George Neidorff, batteur américain. Tous très influencés par le jazz, ils admiraient Cecil Taylor pour son attaque et la liberté de ses harmonies, Ornette Coleman et John Coltrane pour l'utilisation qu'ils faisaient de leurs sections rythmiques. Toutefois, Brian et Mike continuaient à jouer de la musique classique, par exemple des sonates de violon de Milhaud ou Bartok arrangées pour clarinette !

1961. David Allen, guitariste et poète australien se joint au groupe qui devient le "David Allen Quartet" (Allen, Hopper, Ratledge, Wyatt) qui se produit à Londresainsi qu'au Live New Departures Concert. La musique que jouait alors le groupe avait les mêmes structures qu'à présent, quoique plus orientée vers le jazz. Le public y restant tout à fait indifférent. Le groupe éclate. David retourne à Majorque, Mike à Oxford, Hugh et Robert, de retour à Canterbury, forment les "Wild Flowers" avec Kevin Ayers et Brian Hopper et jouent des morceaux originaux mais inspirés de la musique des Beatles !



Paradoxe: la popularité des Soft Machine en France a largement dépassé le petit noyau d'amateurs qui constitue leur seule audience. Et il n'est pas rare d'entendre certaines personnes qui se veulent « hips » parler avec des trémolos dans la voix d'un groupe qu'elles n'ont jamais entendu... Ne leur en veuillons pas trop: sans aucun disque, aucun concert et, bien entendu aucun passage sur les antennes, les Soft Machine auraient eu bien de la peine à devenir un groupe populaire. Si l'on ajoute que leur musique n'est pas spécialement destinée au grand public, on voit que la cause est difficile à défendre au pays de Sheila et de Claude François.

La Soft Machine a une longue histoire. Sa genèse remonte à 1966 et à la ville de Canterbury où quatre musiciens se réunirent pour la première fois: Hugh Hopper (basse), Brian Hopper (clarinette, ténor), Mike Ratledge (piano) et Robert Wyatt (batterie). Brian et Mike avaient derrière eux neuf années de musique classique. Robert quelques années de leçons avec George Nobbett, batteur américain. Tous très influencés par le jazz. Ils admiraient Cecil Taylor pour son attaque et la liberté de ses harmonies, Ornette Coleman et John Coltrane pour l'utilisation qu'ils faisaient de leurs sections rythmiques. Toutefois, Brian et Mike continuaient à jouer de la musique classique, par exemple des sonates pour violon de Milhaud ou Bartok arrangées pour clarinette !

1967. David Allen, guitariste et poète australien se joint au groupe qui devient le « David Allen Quartet » (Allen, Hopper, Ratledge, Wyatt) qui se produit à Londres ainsi qu'au Live New Departures Concert. La musique que jouait alors le groupe avait les mêmes structures qu'à présent, quoique plus orientée vers le jazz. Le public y restant tout à fait indifférent, le groupe éclate. David retourne à Majorque, Mike à Oxford, Hugh et Robert, de retour à Canterbury, forment les « Wild Flowers » avec Kevin Ayers et Brian Hopper et jouent des morceaux originaux mais inspirés de la musique des Beatles !

1966. Date importante dans cette histoire décousue dont le seul fil conducteur est la musique et la recherche de l'expression libre et nouvelle. Majorque. David et Kevin se retrouvent, s'envolent pour l'Angleterre, sont rejoints par un guitariste américain, Larry Knowlin, puis par Robert et Mike qui venait de terminer ses études de psychologie et de philosophie à Oxford. Le groupe s'appelle d'abord « Mr Head », puis, avec l'approbation de William Burroughs, « The Soft Machine » (la Machine Molle). Comme l'a si bien souligné Jean-Jacques Lebel dans son introduction à l'oeuvre de Burroughs (« La poésie de la Beat Generation ») : « La Machine Molle fonctionne en effet sur le modèle du monde, c'est un engin à casser le noyau des atomes, à dé-structurer et à rebâtir. »

Larry ayant quitté le groupe pour cause de non-entente musicale, David Allen devient soliste et Kevin prend la basse. Robert se met à chanter et Mike s'achète un orgue. Intensifiant leurs recherches musicales, ils en viennent à employer sur scène des bandes pré-enregistrées mais doivent abandonner ce système, faute de moyens techniques suffisants. La Soft Machine inaugure l'UNEFO en compagnie de l'autre grand groupe underground anglais, le Pink Floyd. Un light-man est bientôt adjoint à la formation en permanence: Mark Boyle, qui fit d'importantes découvertes en matière de light-show et fut le premier éclairagiste à faire partie intégrante d'un groupe.

1967. La Soft Machine vient inaugurer une discothèque sur la Côte d'Azur. Licenciée peu après, elle erre quelque temps à St-Tropez avant d'être engagée par J.-J. Lebel et Alian Zion pour passer en seconde partie du « Festival Libre », au cours duquel elle accompagne la pièce de Pablo Picasso, « Le désir attrapé par la queue ».

David Allen, immigrant ayant travaillé illégalement, ne peut retourner en Angleterre (pour les Bee-Gees, ça s'est facilement arrangé) et le groupe devient un trio qui se produit au Festival d'Edimbourg et assure la partie musicale d'Ubu Cocu à la Biennale de Paris. En novembre, le groupe participe à la « Fenêtre rose » au Palais des Sports, et ce fut pour le public français la découverte de la véritable musique psychédélique. La Machine Molle s'envole ensuite pour les USA avec la tournée Jimi Hendrix et en profite pour enregistrer un LP pour ABC (qui vient de sortir en France).

DOUCE MACHINE

Fig. 1620. — Interrupteur de M. Pouillet.

1966. Date importante dans cette histoire décousue dont le seul fil conducteur est la musique et la recherche de l'expression libre et nouvelle. Majorque. David et Kevin se retrouvent, s'envolent pour l'Angleterre, sont rejoints par un guitariste américain , Larry Knowlin, puis par Robert et Mike qui venait de terminer ses études de psychologie et de philosophie à Oxford. Le groupe s'appelle d'abord "Mr Head", puis, avec l'approbation de William Burroughs, "The Soft Machine" (la Machine Molle). Comme l'a si bien souligné Jean-Jacques Lebel dans son introduction à l'oeuvre de Burroughs ("La poésie de la Beat generation"): "La Machine Molle fonctionne en effet sur le modèle du monde, c'est un engin à casser le noyau des atomes, à dé-structurer et à re-bâtir".

Larry ayant quitté le groupe pour cause de non-entente musicale, David Allen devient soliste et Kevin prend la basse. Robert se met à chanter et Mike s'achète un orgue. Intensifiant leurs recherches musicales, ils en viennent à employer sur scène des bandes pré-enregistrées mais doivent abandonner ce système, faute de moyens techniques suffisants. La Soft Machine inaugure l'UNEFO en compagnie de l'autre grand groupe underground anglais, le Pink Floyd. Un light-man est bientôt adjoint à la formation en permanence: Mark Boyle, qui fit d'importantes découvertes en matière de light-show et fut le premier éclairagiste à faire partie intégrante d'un groupe.

1967. La Soft Machine vient inaugurer une discothèque sur la Côte d'Azur. Licenciée peu après, elle erre quelque temps à St-Tropez avant d'être engagée par J.-J. Lebel et Alian Zion pour passer en seconde partie du "Festival Libre", au cours duquel elle accompagne la pièce de Pablo Picasso, "Le désir attrapé par la queue".

David Allen, immigrant ayant travaillé illégalement, ne peut retourner en Angleterre (pour les Bee-Gees, ça s'est facilement arrangé) et le groupe devient un trio qui se produit au Festival d'Edimbourg et assure la partie musicale d'Ubu Cocu à la Biennale de Paris. En novembre, le groupe participe à la "Fenêtre rose" au Palais des Sports, et ce fut pour le public français la découverte de la véritable musique psychédélique. La Machine Molle s'envole ensuite pour les USA avec la tournée Jimi Hendrix et en profite pour enregistrer un LP pour ABC (qui vient de sortir en France).



Le seul disque enregistré jusqu'alors par le groupe était un 45 t "Love makes sweet music"/"Feelin'reelin' & squeelin' Ayers", sorti chez Polydor mais introuvable.

Depuis son retour des States, la Machine Molle a été reformée: Hugh Hopper a remplacé Kevin Ayers à la basse et à la guitare. Jusqu'alors, Hugh ne se "sentait pas en condition" pour jouer, mais, Kevin ayant décidé de se consacrer à la composition, Hugh a repris le flambeau et s'est mis, à son tour, à composer pour le groupe. Ayant ainsi fait peau neuve, la Machine a sensiblement changé sa façon d'interpréter les morceaux. Si le son est toujours le même, aussi sauvage et libre qu'auparavant, l'attention des musiciens se porte désormais sur des enchaînements de petits thèmes musicaux plutôt que sur de longues improvisations sur un thème donné. Cette nouvelle manière est finalement un moyen de structurer l'improvisation, expression de différentes attitudes face à la même idée. Pour illustrer cette nouvelle formule, la Machine Molle a enregistré, courant mars, un second LP à Londres. Mike a bien voulu me donner, au téléphone, quelques précisions sur la nouvelle musique du groupe: "Le son reste le même, mais la musique va plus loin,, elle est en quelque sorte plus sophistiquée. Il y a plus d'arrangements, plus de préparation et plus de notes aussi. C'est la même idée qu'auparavant, mais plus contrôlée..."

Une nouvelle jeunesse, donc, pour la Soft Machine qui intensifie ses passages sur scène. Il est certain que le public français aura bientôt l'occasion de la voir , cette Machine Molle, "plus belle qu'une poubelle", selon Kevin Ayers. Il existe quelque part une Machine merveilleuse, une Machine à oublier le temps.

JOCELYNE BOURSIER.

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Soft Machine - Best - N° 10 - mai 1969





Début 67, deux groupes se partageaient les faveurs de l'underground londonien : les Pink Floyd et le Soft Machine. Ce dernier se composait alors de quatre membres : Mike Ratledge (orgue), Robert Wyatt(batterie et chant), Kevin Ayers (basse) et David Allen (lead guitar) ; ils sortirent à cette époque un premier excellent simple « Love Makes Sweet Music » « Feelin', Reelin', Squeelin' » Polydor 53151). Ce disque ne fut suivi d'aucun autre mais on continua à parler beaucoup du Soft Machine au cours de l'année 67 : non seulement à Londres où ils étaient habitués de l'U.F.O. et du Middle Earth, mais aussi en France où on les vit participer à toutes sortes de manifestations d'avant-garde (en particulier « le Diable tiré par la queue », pièce de Picasso montée sur la Côte d'Azur par le " happening-man " J.-J. Lebel). C'est cet été-là que leur guitariste David Allen les quitta, et c'est cette formation réduite à trois membres qui stupéfia le public du Palais des Sports, les 17-18 novembre 67...

Pour tout le monde le Soft Machine semblait devoir être « le » groupe de 68. Malheureusement, si l'on continua à en

parler, ce fut très épisodiquement, et l'on n'eut plus guère l'occasion de les entendre, que ce soit en Angleterre ou dans le reste de l'Europe. Ils passèrent par contre beaucoup de temps aux Etats-Unis, où ils firent en particulier une tournée avec Jimi Hendrix. Enfin, c'est là-bas qu'ils enregistrèrent et sortirent leur premier L.P., à la fin de l'année, sous le label Probe. « Best » vous a déjà parlé de la surprenante pochette double de cet album produit par Chas Chandler et et Tom Wilson. Cela fait plus d'un an et demi que nous l'attendions, mais il en valait la peine.

Le Soft Machine est sûrement le plus « intellectuel » des groupes — ceci dit sans aucune nuance péjorative, bien au contraire : rappelons seulement que Mike Ratledge est licencié en psychologie et philosophie, qu'il remporta un prix de philosophie à Oxford — mais c'est aussi trois des plus extraordinaires et des plus originaux musiciens qui soient. Mike fit partie d'un groupe de jazz d'avant garde avant de joindre le Soft Machine. Kevin Ayers est maintenant à la fois bassiste et occasionnellement le lead guitar du groupe, mais surtout il en est l'arrangeur et c'est lui qui écrit le plus de morceaux. Robert Wyatt, le batteur, est de plus un musicien très complet puisqu'il joue également du piano, du violon, du violoncelle, de la guitare et de la trompette.

Enfin, il possède une voix exceptionnelle, à la fois acide et douce, riche et surtout incroyablement sûre. Il stupéfia une fois Michael Zwerin, critique du « Village Voice » (le journal de Greenvich Village} en chantant note pour note le solo de bop du saxophoniste Charlie Parker dans « Donna Lee ».

A Londres, entre Noël et le Nouvel An, le bruit courut un moment que le Soft Machine allait se séparer. Mais heureusement, j'ai eu la chance d'avoir Robert Wyatt au téléphone et il me rassura lui-même :

« Non, il n'est pas question de nous séparer. Seulement, nous avions quelques problèmes : Kevin ne voulait plus passer l'essentiel de son temps aux Etats-Unis, à cause de sa « girl-friend » qui, elle, devait rester en Europe. Mais c'est arrangé : en 1969 nous serons surtout en Europe. De toute façon nous préférons le public européen, en général.

— Pourtant la plupart des groupes semblent beaucoup apprécier de jouer aux Etats-Unis, à cause des jam-sessions, en particulier...

— Oui, bien sûr. Mais en fait les jam-sessions de rock — au sens américain du terme, c'est-à-dire la pop' en général — sont finalement assez ennuyeuses, c'est un peu toujours la même chose. Par contre, avec des musiciens de jazz, c'est effectivement très intéressant. Nous avons en particulier joué avec le guitariste Larry Coryell, c'était formidable.

— Votre album américain va-t-il sortir en Europe ?

— Ce n'est pas certain encore. D'ailleurs nous ne sommes pas pleinement satisfaits de ce premier album. Il n'est pas vraiment tel que nous l'aurions voulu. Nous allons en enregistrer un second en février, en Angleterre.

— Quelle évolution de votre musique représentera-t-il ?

— Notre musique, dans sa conception, va se rattacher de plus en plus au jazz. Cependant, bien sûr, nous continuons à nous intéresser beaucoup aux effets spéciaux et à la musique concrète. De plus, Mike va maintenant un peu abandonner l'orgue pour se consacrer surtout au piano électrique.

— Pouvons-nous espérer vous voir bientôt en France ?

— Oui, très probablement après l'enregistrement de ce nouvel album : au printemps... »

J'aurai donc bientôt de nouveau l'occasion de vous parler de Soft Machine, qui représente pour moi la réalisation du groupe idéal : trois musiciens exceptionnels ayant su créer leur propre musique, riche et profonde, échappant à toute classification...

Hervé Muller

pour vos voyages

JACQUES LOUVET

TeleVoyages

197, FAUBOURG SAINT-HONORÉ - PARIS 8

267 34 22

Agence de voyages n°587



SOFT MACHINE

Début 67, deux groupes se partageaient les faveurs de l'underground londonien : les Pink Floyd et le Soft Machine. Ce dernier se composait alors de quatre membres : Mike Ratledge (orgue), Robert Wyatt (batterie et chant), Kevin Ayers (basse) et David Allen (lead guitar) ; ils sortirent à cette époque un premier excellent simple « Love Makes Sweet Music » : « Feelin', Reelin', Squeelin' » (Polydor 56 151). Ce disque ne fut suivi d'aucun autre mais on continua à parler beaucoup du Soft Machine au cours de l'année 67 : non seulement à Londres où ils étaient habitués de l'U.F.O. et du Middle Earth, mais aussi en France où on les vit participer à toutes sortes de manifestations d'avant-garde (en particulier « le Diable tiré par la queue », pièce de Picasso montée sur la Côte d'Azur par le « happening-man » J.-J. Lebel). C'est cet été-là que leur guitariste David Allen les quitta, et c'est cette formation réduite à trois membres qui stupéfia le public du Palais des Sports, les 17-18 novembre 67.

Pour tout le monde le Soft Machine semblait devoir être « le » groupe de 68. Malheureusement, si l'on continua à en parler, ce fut très épisodiquement, et l'on n'eut plus guère l'occasion de les entendre, que ce soit en Angleterre ou dans le reste de l'Europe. Ils passèrent par contre beaucoup de temps aux Etats-Unis, où ils firent en particulier une tournée avec Jimi Hendrix. Enfin, c'est là-bas qu'ils enregistrèrent et sortirent leur premier L.P., à la fin de l'année, sous le label Probe « Best » vous a déjà parlé de la surprenante pochette double de cet album produit par Chas Chandler et Tom Wilson. Cela fait plus d'un an et demi que nous l'attendions, mais il en valait la peine. Le Soft Machine est sûrement le plus « intellectuel » des groupes — ceci dit sans aucune nuance péjorative, bien au contraire : rappelons seulement que Mike Ratledge est licencié en psychologie et philosophie, qu'il remporta un prix de philosophie à Oxford — mais c'est aussi trois des plus extraordinaires et des plus originaux musiciens qui soient. Mike fit partie d'un groupe de jazz d'avant-garde avant de joindre le Soft Machine. Kevin Ayers est maintenant à la fois bassiste et occasionnellement le lead guitar du groupe, mais surtout il en est l'arrangeur et c'est lui qui écrit le plus de morceaux. Robert Wyatt, le batteur, est de plus un musicien très complet puisqu'il joue également du piano, du violon, du violoncelle, de la guitare et de la trompette. Enfin, il possède une voix exceptionnelle, à la fois acide et douce, riche et surtout incroyablement sûre. Il stupéfia une fois Michael Zwerin, critique du « Village Voice » (le journal de Greenwich Village) en chantant note pour note le solo de bop du saxophoniste Charlie Parker dans « Donna Lee ».

A Londres, entre Noël et le Nouvel An, le bruit courut un moment que le Soft Machine allait se séparer. Mais heureusement, j'ai eu la chance d'avoir Robert Wyatt au téléphone et il me rassura lui-même :

« Non, il n'est pas question de nous séparer. Seulement, nous avions quelques problèmes : Kevin ne voulait plus passer l'essentiel de son temps aux Etats-Unis, à cause de sa « girl-friend » qui, elle, devait rester en Europe. Mais c'est arrangé : en 1969 nous serons surtout en Europe. De toute façon nous préférons le public européen, en général.

— Pourtant la plupart des groupes semblent beaucoup apprécier de jouer aux Etats-Unis, à cause des jam-sessions, en particulier...

— Oui, bien sûr. Mais en fait les jam-sessions de rock — au sens américain du terme, c'est-à-dire la pop' en général — sont finalement assez ennuyeuses, c'est un peu toujours la même chose. Par contre, avec des musiciens de jazz, c'est effectivement très intéressant. Nous avons en particulier joué avec le guitariste Larry Coryell, c'était formidable.

— Votre album américain va-t-il sortir en Europe ?

— Ce n'est pas certain encore. D'ailleurs nous ne sommes pas pleinement satisfaits de ce premier album. Il n'est pas vraiment tel que nous l'aurions voulu. Nous allons en enregistrer un second en février, en Angleterre.

— Quelle évolution de votre musique représentera-t-il ?

— Notre musique, dans sa conception, va se rattacher de plus en plus au jazz. Cependant, bien sûr, nous continuons à nous intéresser beaucoup aux effets spéciaux et à la musique concrète. De plus, Mike va maintenant un peu abandonner l'orgue pour se consacrer surtout au piano électrique.

— Pouvons-nous espérer vous voir bientôt en France ?

— Oui, très probablement après l'enregistrement de ce nouvel album : au printemps... »

J'aurai donc bientôt de nouveau l'occasion de vous parler de Soft Machine, qui représente pour moi la réalisation du groupe idéal : trois musiciens exceptionnels ayant su créer leur propre musique, riche et profonde, échappant à toute classification...

Hervé Muller

JEAN LOUIS MARQUET
ROLAND RIBET

AGENCE ROTTEMBOURG

agents exclusifs
des plus grandes vedettes

11, rue d'Artois / Paris 8 / 225.81.17 81.78 81.88

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Soft Machine - Actuel - 1968

SOFT MACHINE



Les Soft Machine, c'est le monde, c'est une femme, c'est un livre de William Burroughs, et plus exactement c'est un groupe Pop-Psychédélique de Londres. Quoi que ce soit, ils ont récemment fait une tournée aux Etats-Unis, en compagnie de Jimi Hendrix Experience. Enveloppés par le film de Mark Boyle, des projections abstraites les entourant de couleurs variées, les Soft Machine présentent un spectacle complet sur la scène, quoique inhabituel pour notre époque. Ils portent les accoutrements attendus pour cette performance (de longs cheveux tombant sur les épaules, des chapeaux de boutiques de gage, de toutes petites lunettes noires, des chemises multicolores, colliers, clochettes, etc.). Le batteur Robert Wyatt joue parfois seulement vêtu d'un bikini. En un mot, ils ressemblent à trois évadés capricieux.

Les choses ne sont pas toujours celles qu'elles apparaissent. L'organiste Michael Ratledge fit ses études à Oxford où il avait obtenu une bourse, remportant en 1964 le premier prix de philosophie, et plus tard, obtenant ses diplômes de philosophie et psychologie. Il se décrit lui-même comme étant: "un esprit calme mais absent... Je suis du genre de personne qui fait ce qu'il y a à faire. J'avais projeté de faire un travail progressif sur la poésie ... américaine, mais j'ai commencé trop tard pour pouvoir continuer... A la naissance de notre groupe nous eûmes beaucoup de difficultés sur le plan financier. Un jour, alors que je croyais que tout était perdu, et que nous allions devoir dissoudre le groupe, une amie de Kevin (Kevin Ayers, le troisième membre du groupe), lui donna son manteau de vison. Nous le vendîmes, achetâmes un orgue et commencèrent à jouer du Jazz d'Avant-Garde. Mais Londres n'était pas prêt pour nous. Alors nous décidâmes que nous pouvions jouer ce que l'on nous demandait, appelé "Pop", et avoir ainsi une chance d'être entendus."

Les parents de Robert sont libéraux et vieux amis avec Robert Graves. Robert passa deux été dans la maison de Graves à Deya (Majorque). Le poète et essayiste est quelque chose comme un héros pour lui.

Robert sourit facilement et bien. Quoique étant le plus excentrique des trois sur le plan habillement, il n'est pas inconscient du bagage qu'il porte ou de son influence sur les "non-conformistes".

"J'ai eu de durs moments pour me décider quant à mes cheveux, je les ai quand même coupés deux fois. Aucune sorte d'uniforme ne me tracasse. Mais quand je vis les Rolling Stones pour la première fois, je décidai que je devais aller dans cette voie, sans oeillères. Nous avons été catalogués comme "groupe psychédélique", ce qui implique que nous sommes tous acides, en dehors de la normale... et que tout tourne autour de nous dans une sorte de spectacle permanent. Je ressens cela. Ce que je fais, je le fais moi-même, et je n'ai besoin d'aucune drogue pour jouer de la batterie."

Kevin Ayers est beaucoup plus ce que l'on appelle "hippy". Durant la conférence de presse, il fut décrit comme suit : "...chanteur, guitariste basse, guitare solo, compositeur, arrangeur, illustrateur , poète, mangeur" . Il est né en 1944 à Herne Bay U.K. (Leo), et fit ses études à Singapour et à Chelmsford, dans l'Essex.

Il quitta l'école assez tôt et partit en voyage de Londres, de Canterbury plus exactement, passant par les Iles Canaries, Casablanca et Majorque, écrivant ses chansons en route. Il a le don pour écrire les chansons magiques les plus commerciales (Un garçon sauvage quand il est maussade).

Kevin est lucide et bon parleur.

"Notre musique, dit-il, est juste une extension des sottises que nous faisions quand nous vivions ensemble à Canterbury. C'est la manière que nous préférons pour passer notre temps, plus que jouer au golf ou au cricket. Le fait que nous travaillons, gagnons notre pain, est en quelque sorte accidentel. Quand nous jouons en concert, nous ne pensons pas à d'autres choses que le plaisir des gens qui viennent nous écouter. Notre musique est différente."

Comment est-elle différente ? Kevin nous dit encore :
"Je pense que c'est parce qu'elle n'est pas réellement basée sur le blues. Nous restons en dehors des conventions habituelles. C'est probablement pourquoi nous faisons autre chose. Les agents sont seulement intéressés par cela que s'ils peuvent prendre un peu d'argent. Je pense que cette tournée peut être un point de départ pour nos idées. La réponse du public a été fantastique." Les Soft Machine sont un des jeunes groupes pop faisant rapidement fortune les plus entendus.



Quand je rencontrai pour la première fois Michael, Kevin et Robert l'été dernier, ils avaient joliment échoué sur la Côte d'Azur française. Avec deux managers de route, ils étaient partis en tournée de Londres jusqu'à la Côte d'Azur, voyageant dans une camionnette sur laquelle était inscrit le nom du groupe: pleine de quincaillerie électronique. Ils étaient engagés pour travailler tout l'été au "Festival de la Bière" sur la plage de Saint-Aygulf. Après une semaine, ils étaient licenciés. Il semble que la mauvaise chose dans cela (le manque d'argent) faisait courir le monde dans une discothèque et personne ne buvait de bière.

Alors le trio erra autour de Saint- Tropez durant quelque temps, dormant sur les paliers ou sur la plage. Finalement, Jean-Jacques Lebel les engagea pour la seconde partie du "Festival Libre", et ils passèrent chaque nuit après Le désir attrapé par la queue", la pièce de Pablo Picasso. Ce fut une bonne époque, mais comme c'est si souvent le cas, ils furent payés en proportion inverse de l'engouement de leur propre musique.

Si éloigné qu'ils investirent plus que leur cachet en amplificateurs, micros, guitares et autres choses. Une nouvelle rentrée d'argent leur fut offerte par leur tournée aux Etats-Unis : 100 dollars par semaine. En dehors de cela, cependant, ils payèrent Boyle parce qu'ils pensent que ses projections sont essentielles, une opinion que leur manager ne partage pas.

Michael a écrit un papier sur Boyle : "Les événements de Mark Boyle sont contenus dans une présentation directe de la réalité qui déjà existe, sans aucune intervention de l'artiste par lui-même... Attendu que le "Happening" implique l'action, l'événement est l'effet du Happening : pour réussir un Happening, il est nécessaire d'agir, mais on ne peut agir sur un événement. Il suffit de réaliser le fait qu'un Happening demande. Un événement est une découverte de ce qui arrive, une invention active. (Le fait est aussi une action.)"

Boyle, un Ecossais au patois mélodieux et aux cheveux longs, a des yeux qui flambent avec chaleur et embarras. Il explique lui-même : "Le changement le plus complet d'un

individu peut être effectué dans son environnement; une brusque destruction de celui-ci peut changer l'attitude de l'individu par rapport à cet environnement. C'est mon objectif... Je suis certain que, comme résultat, nous alerterons tellement les gens, que nous découvrirons l'excitation de la remise en question de notre entourage comme un objet/expérience/drame, duquel nous pouvons extraire une expérience esthétique si brillante et si forte que notre entourage se transformera par lui-même."

En 1966, Boyle fit l'acquisition de fabuleux projecteurs qui rendirent possible la projection de ses pièces les plus ambitieuses intitulées "Terre, Air, Feu et Eau" et "Les fluides et fonctions du corps". Dans ce dernier, les fluides du corps humain, tels que le sang, la salive, la bile, la vomissure et le sperme étaient projetés sur un écran large avec les réponses d'un électro-encéphalogramme et d'un électro-cardiogramme d'un couple faisant l'amour, tandis que les sons du corps étaient amplifiés dans l'auditorium.

Quoique ses projections sur les Soft Machine soient un peu plus modestes, elles ajoutent une dimension visuelle excitante à la musique. Contrairement à de nombreux autres effets de lumière, il n'utilise pas de poses ni de gros plans d'aucune sorte. La lumière et le mouvement obtenus par des liquides chimiques sont déterminés par des facteurs de chance. Michael écrit :

"... Cette présentation rend possible au spectateur de redécouvrir l'aspect esthétique de notre environnement qui est devenu hideux par les abus d'usage et les habitudes, et de pouvoir être au courant des... environnements qui étaient auparavant inaccessibles pour nous."

Les Soft Machine ne font partie d'aucun établissement musical. Le nom de Jazz ne peut leur être attribué à cause de leur formation rock, instrumentalement et d'apparence. En même temps, ce n'est pas assez commercial pour être catalogué dans le monde du Pop. Et, quoique le Compositeur Earle Brown adore le groupe (il veut écrire une pièce pour eux), les musiciens "sérieux" ne peuvent considérer cette sorte de musique comme légitime. En dépit d'un occasionnel manque de contrôle et d'une tendance à s'étendre trop longuement sur ce qu'ils font, les Soft Machine sont un groupe unique et satisfaisant, une synthèse impressionniste d'éléments variés de Karl Heinz Stockhausen, John Cage, Omette Coleman, Cecil Taylor, et du Rock lui-même.

Leur son nuageux se déplace en des endroits inattendus de chemins étranges. Tout est filtré à travers un "Fuzz Box", gadget électronique destiné à distordre le son. Ils emploient énormément 1'improvisation collective. Les sets sont plus que des suites, chaque morceau entrant dans le suivant. Contrairement à la plupart des groupes de rock, les Soft Machine utilisent les crescendos et decrescendos et incorporent les silences. Je n'ai jamais entendu (et vu) quelque chose comme cela.

MICHAEL ZWERIN

Ce texte est la traduction de l'article de Downbeat, paru en juillet 1968.

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

18 novembre : l'an 2000 ? - Rock & Folk - N° 14 - janvier 1968





Cet automne, la vague "hippie", ou plutôt son écume, atteint Paris sous la forme d'une imitation commerciale, comme d'habitude : en gros, une opération des marchands d'images ou de chiffons qui n'a pas tenu ses promesses. Cette fois, c'est le grand coup : on lance tout le folklore dans la bataille. La Nuit Psychédélique au Palais des Sports, c'est un peu la quinzaine anglaise des galeries machin. Les purs, ceux qui y croient, ne tarissent pas d'injures et d'amerturme sur l'apathie du public et le sabotage des exploiteurs : depuis J.-J. Lebel , qui essaiera vainement de créer un minimum de participation, de foi, jusqu'aux huit groupes anglais qui, pour l'occasion, avaient affrété un avion spécial : ils sont complètement écoeurés ; j'ai même entendu un des guitaristes hurler dans le micro : "c'est dégu... d'être dans un show de ce genre" - sans provoquer plus de réaction que sa musique. Robert, le batteur des Soft Machine, accusait même les organisateurs de sabotage à propos d'une sombre histoire de radio ou de salle : effectivement, le vendredi soir, d'interminables ballets-happenings sombraient dans la confusion, débordés par des migrations de spectateurs et de photographes cherchant "où quelque chose se passerait..."

D'autre part, le public, peu habitué à ce genre de foire, trouvait ça assez amusant, sans pourtant tomber dans le délire. Public hétéroclite, la grande réunion des hippies de Paris, presque tous anglais d'ailleurs, empanachés , portant des tuniques indiennes hautes en couleurs ou de splendides fourrures blanches ; ils pouvaient enfin parader librement dans leurs grandes tenues comme cela se fait couramment dans la rue à Londres ou à New-York. Et puis les autres, venus de tous les bords, par curiosité : les habitués du Golf Drouot, moitié hippies, moitiés blousons noirs ; l'un d'entre eux me dira : "C'est ça la musique hippie? Je croyais que c'était doux." Il semblait très déçu. Il y avait aussi des gens très bien, depuis Godard jusqu'à Terzieff et Annie Girardot ; ils trouvaient ça amusant.

Voilà, c'est ça, c'est amusant malgré tout, cette énorme surprise-partie où l'on peut se ballader, danser, écouter un peu et puis sortir son sandwich (ceux qu'on vend doivent être en or massif, encore un coup du business honni) ; on ne s'ennuie pas, même s'il y a du mauvais

plus que du bon : il suffit de savoir regarder, de se laisser aller à cette liberté où l'on ne connaît personne et faire tout ce qui passe par la tête, ou ne pas faire ; c'est tout de même mieux que ces boîtes à ambiance obligatoire ou ces sauteries contraintes; pas de représentation conventionnelle, de prétention, fais ce qui te plaît, ce que tu aimes ; si ça plaît aux autres, tant mieux, sinon tant pis.





Ça serait une formule à étudier pour ce Paris où l'on crève d'ennui guindé et d'amusement sur commande ; et puis elle a fait ses preuves à San Francisco ou à Londres ; elle est sans doute difficile à transplanter ; il manque l'essentiel, un terrain préparé, favorable ; il faudra habiter nos meubles Napoléon III ou Louis Philippe encore un bon moment.

Quant au spectacle sur la scène, s'il s'effilochait beaucoup trop en longueur et en vides, il comportait pourtant des choses bonnes et mêmes certaines très bonnes (vous aurez compris que je parle des Soft Machine ; c'est vrai j'avoue que ça a été le coup de foudre la première fois que je les ai entendus). Mais ne commençons pas par le pain blanc. Les happenings et autres ballets sont mieux passés la seconde fois que la première ; à partir du moment où les gens commençaient à comprendre qu'on était là pour s'amuser ensemble et pas pour en recevoir plein la vue ; et puis le Palais des Sports était à peu près rempli, alors que le vendredi il avait l'air d'un cirque abandonné où erraient quelques âmes en peine.

Les pitreries indo-hippies des "Exploding Galaxies" étaient presque amusantes sans être explosives ; j'ai revu le chef de la troupe, Mike, au centre américain du Boulevard Raspail, il y faisait, avec David Aellen (ex Soft Machine), une première expérience publique de cette "chose" encore mal définie, dite "psychédélique" ou "environnement" ou "pop", sorte de happening poétique où il faut créer un environnement total, c'est à dire s'adressant à tous les sens à la fois : de l'encens brûle (comme pour le living theater) et, pendant qu'une bande magnétique passe, où se mêlent la guitare, des bruits, des voix humaines et même des cuillères entrechoquées, on dit de la poésie plus ou moins automatique, murmurée, ou bien enflée jusqu'au cri ; "machine-poetry", "instant music", "mixed medias", c'est encore un peu confus, mais quand ça passe, l'idée est passionnante ; et puis, il y a trop de convergence entre des tentatives aussi diverses que, par exemple, celles-ci, celles du living theater, de John Cage, de Pierre Schaeffer, du laboratoire de l'O.R.T.F., etc... pour que cela ne débouche pas sur quelque chose; quoi, on verra, quand la technique sera un peu mieux maîtrisée ; beaucoup de gens commencent à s'y intéresser. Cela n'est pas si éloigné du laboratoire audio-visuel où se mêleraient sociologie, image, musique, expérience sur le langage dont m'a parlé Godard.

Mais revenons à nos moutons ; je cite d'abord, rapidement : de la bonne production anglaise conforme avec le guitariste Keith West, des "tomorrows", qui mériteraient de faire mieux que ça ; ce groupe utilise pour lumière de scène une série de flashes bleus qui donnent l'impression de voir un film au ralenti, l'effet est étonnant ; il y a aussi les "tubes" du Spencer Davis Group, qui font du bon sous-Rolling Stones. Les "serpents" en plastique



jaune et rouge du "plastic circus" descendent du plafond, sortis à la demande d'une drôle de machine, comme de la guimauve ; ils envahissent la scène puis la salle entière pendant que Lebel dit un texte d'Artaud.

Enfin, surtout, surtout, il y a les Soft Machine. On les a attendus longtemps mais ils ne décevront pas. "Incroyables machines" comme l'a crié quelqu'un dès leur entrée. C'est le seul moment où le public a été vraiment pris, "étonné" au sens fort. Si la musique psychédélique peut vraiment devenir quelque chose à côté du jazz, ils y seront pour beaucoup plus que les groupes américains comme les Jefferson Airplane ou les Velvet Underground qui, finalement, ne font rien de très nouveau - peut-être faut-il excepter Frank Zappa et les "Mothers", mais ils sont plus chansonniers que musiciens. Les Kaevin, le guitariste, commence par une chanson folk, presque douce, "My chateau", mais déjà dans sa voix de fausset, dans la dissonance de l'orgue électrique, on sent un faux calme, presque l'hystérie retenue ; et, sans transition...

Voici les grondements de l'orgue ; la sono est en permanence poussée au maximum, les projecteurs de la télévision s'éteignent ; alors commence ce que l'on ne sait pas comment appeler , ce spectacle total, cérémonie barbare ou futuriste ; pendant que les musiciens retrouvent l'état sauvage à travers l'électronique, le "sensual laboratory" projette ses explosions de lumières et de couleurs sur tous les écrans, de longues bulles mauves traversées de jaillissements de points rouges, des arborescences qui se développent au rythme de la musique, du torrent de résonances et de battements plutôt ; c'est hallucinant ; une sorte de kermesse du XXIème siècle. Chaque air dure au moins une demi-heure et l'on enchaîne sans interruption ; la batterie martèle ou mitraille, cependant que Mike, apparemment très calme alors que Robert est en transes, pousse l'orgue au paroxysme des grincements et des "fugues" dissonnantes : cela tient d'un complexe métallurgique, de la gare de triage, ou d'une tempête dans les câbles d'un pont suspendu. Pourtant, il y a un thème, et on le retrouve comme une pause, quand la voix aigre de Robert emerge de l'orage, sans qu'il cesse pour autant de battre. Mais les pauses sont rares ; ils ne sont pas ici pour ça ; ce qu'ils veulent, c'est une insistance, une violence venue du fond d'eux-mêmes qui brise, qui viole toute résistance ; après seulement, quand les barrières seront tombées, on pourra s'offrir un peu de dentelles et, soumis, on l'acceptera avec ses étrangetés.

Je n'ai pas compté combien de fois le guitariste assène "I dig it again", mais ça dure bien un quart d'heure, avec la batterie qui vous sonne les côtes d'un rythme qui devient deux fois puis trois fois plus long, seule l'imitation d'orgue d'Église est peut-être un peu facile... Le public n'en croyait pas ses oreilles ; les gens semblaient se réveiller d'un envoûtement qui les avait pris sans qu'ils s'en rendent compte ; tous ceux que j'ai interrogés ne pouvaient que dire "fantastique". Ils étaient sonnés, mais ravis. Alors "l'environnement" ça doit être ça. Je suis sorti, imaginant dans un futur proche ce genre de fête, de messe

électronique, magie de l'an 2000, avec, sous la voûte futuriste visualisée, les descendants reconnaissants des "pionniers".

Jean-François Vallée

Nota bene : les erreurs orthographiques de nom de musiciens ou de morceaux sont d'origine.

Previous article Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Les Soft Machine : délire ou futur ? - Rock & Folk - N° 13 - décembre 1967

LES SOFT MACHINE : DÉLIRE OU FUTUR ?



On a déjà entendu parler d'eux dans les milieux bien informés, "in" ou "groovie" en d'autres mots. Ils furent les "choeurs antiques" un peu particuliers dans la pièce de Picasso, "Le désir attrapé par la queue" montée cet été sur la Côte d'Azur par J.J. Lebel et Victor Herbert. Ils ont participé à un "Dim Dam Dom" à la télévision. Il y a quelques jours, on se battait presque entre gens "bien" pour avoir accès au spectacle "psychédélique" du Studio des Champs-Elysées: "Ste Geneviève sur le tobogan", très dada quant aux arguments, très avant-garde par la mise en scène : ballets des "epilectic flowers" en collant - scaphandres prolongés de mains ou d'antennes, projection d'arborescences mouvantes, d'explosions de couleurs acides, à base de sueur et de sang paraît-il, pendant que les "Soft Machine" grinçaient, modulaient, sifflaient, éclataient et martelaient un rythme d'hystérie.

CÉRÉMONIE D'ENVOÛTEMENT

Je les ai revus au "Middle Of The Earth", boîte psychédélique de Londres : le "laboratoire" n'avait pas sorti le grand jeu des lumières, cela coûte trop cher. Mais le groupe se "donnait" à fond car on les enregistrait en prévision d'un prochain disque. Après une chanson toute douce, presque troubadour, où il s'agissait de jeune damoiselle et de château, la barbarie a commencé sans ménagement : Robert, vêtu d'un simple caleçon, ruisselait de sueur, de plus en plus "dingue" sur sa batterie ; une folie contrôlée pourtant, d'où une tension, une puissance telle que l'on se sent mal à l'aise : "Soft Machine", l'ambiguïté entre la fluidité lisse, le "cool" des machines électroniques, leur énorme puissance et leur déchaînement. Cette impression, Robert m'a confirmé qu'elle était juste et c'est celle qu'il voulait donner... De Mike, l'organiste, seules les mains menaient la danse, frappes, saccades et glissades ; son visage restait parfaitement immobile, guettant un signe de Robert pour réduire la haute tension, quand ce dernier commençait à chanter de sa voix de ténor, légère mais acide, presque crispante comme le bruit d'une abeille contre une vitre. Et cela a duré longtemps, tombant puis reprenant de plus belle: c'était comme la tentative confuse de réussir une cérémonie d'envoûtement, d'atteindre, par viol, les forces profondes de l'instinct et une participation presque primitive par le medium des amplis. Ils sont l'illustration parfaite du paradoxe de Mac Luhan, sociologue américain, mi-

charlatan mi-génial, des mass médias ; ces derniers, les sons, les images, les informations électriques, massives et instantanées, sont la chance, pour la société moderne, de retrouver le sentiment originel de participation, celui de la "tribu" ; "l'avant-garde", à New-York ou à Londres, dans le cinéma, la musique, les journaux, etc. est tout à fait polarisée par cette idée.

"Presque tous les groupes, ici ou en Amérique, fabriquent indéfiniment des sons et des mélodies pour livrer à la consommation, sous des formes plus ou moins nouvelles, les mêmes émotions, facilement identifiées et assimilées par le public. Nous voulons briser l'image, retrouver l'esprit du jazz, c'est à dire une expression authentique "sauvage" ("wild", associé à pur), mais la nôtre, cette fois, non celles des Noirs."

IL FAUT ÊTRE OUT

C'est Robert qui parle, avec ce drôle de sourire toujours entre les nerfs et les idées, ce sourire des jazz-men de la "New thing", animal et intellectuel en même temps. Robert ne peut tenir en place, grattant une guitare à moitié défoncée par son fils Sam, un petit diable de 2 ans ; ou bien dansant sur sa propre musique que débite sans arrêt une batterie d'énormes magnétophones. Il contraste avec les deux autres, étalant leurs longs corps maigres sur le lit ; ils articulent mollement une parole quand vraiment c'est indispensable : Mike, l'organiste, l'air hiératique derrière ses lunettes carrées, cerclées d'or ; et Kevin, le guitariste, chanteur à l'occasion qui se peint les yeux de longs pleurs violets, le seul du groupe à porter des couleurs : aujourd'hui, un ensemble en soie rose avec un haut de forme noir.

- Depuis combien de temps votre groupe existe-t-il?
- A peu près cinq ans; mais nous nous appelons les Soft Machine depuis un an seulement, nous avons pris le nom d'après un des titres de William Burroughs ; tous ses titres feraient de merveilleux noms de groupe," Festin nu " et les autres.
- Est-ce que votre style a beaucoup changé?
- Oui et non; Kevin, notre arrangeur, a environ soixante dix titres; beaucoup sont du "folk " traditionnel, mais nous faisons le genre de musique barbare que vous avez entendue, depuis le début, avant les groupes américains comme "Velvet underground" ou "Country joe and the Fish" qui, d'ailleurs, ne sont pas vraiment révolutionnaires, seulement en surface - autrefois les gens n'aimaient pas ça, ça leur déchirait les oreilles ; maintenant c'est "in"; alors, pour nous, il faut continuer "out" pour décider nous-mêmes notre "in", ne pas nous laisser piéger dans l'image qu'on veut de nous. Pour cette même raison, nous avons quitté "Polydor", qui veut nous téléguider, pour trouver une maison qui nous laisse libre...
- Vous aviez un autre guitariste, il y a trois mois ?
- David? Oui, il est parti ; il était un peu différent de nous ; le côté poésie d'avant-garde l'intéressait plus que ce que nous faisons ; mais nous pourrions très bien élargir la formation, avec d'autre instruments ; une fois , à Amsterdam, un saxo s'est joint à nous et ça a été formidable ; mais c'est très difficile de trouver quelqu'un : nous vivons tout le temps ensemble et ça pose des problèmes.
- La drogue?
- Nous ne fumons pas pour jouer, ça abrutit complètement ; seuls les Noirs peuvent faire ça. Le thé, les gauloises suffisent.
- Vous parliez d'élargir le groupe ; mais allez-vous continuer, et comment, vos expériences sonores en dehors des instruments traditionnels, comme lorsque Mike frotte le micro sous la cymbale pendant que vous battez, ce qui donne une sorte de grognement extraordinaire? Vous êtes les utilisateurs d'une "nouvelle musique" dans le domaine du pop comme il y en a une dans le "classique" ou le "jazz".

OUBLIER LES AUTRES

- Oui, et vous avez pu entendre les modulations graves ou aiguës que Kevin "joue" sur les amplis. Nous ne faisons pas de recherches systématiques ; seulement suivant l'inspiration du moment. Nous avons essayé un peu tout, même de brancher une émission de radio sur la guitare électrique, ou de poèmes enregistrés quand David était avec nous.
- Vous devriez essayer les ondes Martenot.

- Oui, mais c'est encore un peu cher.
- Quels sont les groupes "pop" que vous préférez ?
- Les Byrds, Dylan, les Mothers Of Invention.
- Mais les "Mothers" ne s'occupent pas tellement de la musique, ce sont les paroles qui comptent.
- Ça n'est pas vrai ; ils font autant de musique que Dylan ; il y a de longs récitatifs et moins d'effets peut-être ; mais c'est aussi musical que, par exemple, les chants des moines tibétains, ou dans un autre domaine, le blues.
- Et les autres, les Beatles, les Rolling Stones ou les groupes américains style "Jefferson airplane"?
- Je vous l'ai déjà dit tout à l'heure, ils font tous des variations sur le style, les thèmes inventés par les Beatles ; même ceux-ci ne se renouvèlent pas ; pas vraiment ; ils sont seulement parvenus à une merveilleuse virtuosité, à la maîtrise baroque de ce qu'ils font depuis le début.
- Alors, où cherchez-vous vos maîtres? Quelles musiques préférez-vous?
- Actuellement, nous essayons d'oublier les autres ; notre groupe est le seul qui compte pour nous ; pour moi, par exemple, Mike est le premier organiste qui fasse vraiment quelque chose de nouveau après Jimmy Smith (en toute modestie, mais vous comprenez dans quel sens je vous dis ça).



Cela dit, j'ai écouté beaucoup de musique indienne ou tibétaine ; j'aime aussi beaucoup le raffinement rythmique du jazz "brésilien" style Stan Getz, ou les "drums africains ou afro-cubains" quand ils ont un réel pouvoir hypnotique. Pour le jazz américain, Archie Sheep me semble plus complet que, par exemple, Cecil Taylor ; et mes voix préférées sont d'abord Billie Holiday, et puis Joe Tex, Stevie Wonder, et bien sûr Otis Redding ; Jimi Hendrix en fait un peu trop, et James Brown représente ce que les Noirs peuvent faire de plus artificiel, de plus mauvais quoi.
- Oui... je comprends ce que vous voulez faire maintenant ; pourtant, l'autre soir, au "Middle of the Earth", vous avez joué deux morceaux très longs et très intenses d'un bout à l'autre ; au premier, les gens étaient fascinés, mais j'ai eu l'impression qu'au deuxième, ils ont décroché au bout d'un moment ; peut-être y avait-il trop de déchaînements assourdissants et pas assez de soin dans la composition d'ensemble sur les thèmes? Ou bien il manquait de ces temps faibles où tous les musiciens de jazz se reposent, fument une cigarette et bercent le relâchement du public?



PARTICIPATION INTENSE

- Nous avons souvent ce genre de pause. (il règle un magnétophone et me fait entendre un air où effectivement, après un passage très fort, vient une improvisation beaucoup plus faible, quoique très rythmée.) Mais, de toute façon, nous ne voulons pas arrêter à la lassitude du public, aux limites des choses qu'il aime parce qu'il les reconnaît. Il faut aller au-delà, le forcer, il en a marre et puis il est repris, envoûté par quelque chose de nouveau qu'il découvre ; il commence à distinguer des formes dans la masse de

bruits qui l'a d'abord fasciné et puis étourdi.
- Un peu le genre "living theater", dans leurs exercices de concentration intense où il semble ne rien se passer à première vue, ou Andy Warhole et le cinéma "underground" de Londres et New-York, oeil tour à tour fixe et dansant qui scrute interminablement pour atteindre la trame profonde de l'ambiance.
- Oui, je pense que la comparaison est juste ; d'ailleurs, notre manager a fait partie du "living".

Un des passionnant groupes anglais de la "nouvelle vague"; ils sont encore plus dingues et plus cultivés que leurs augustes ainés.

- Autre chose, pourquoi sur scène, ne portez-vous qu'un slip ; est-ce pour choquer?
- Non, seulement je trouve plus sain, plus confortable d'être comme ça plutôt que dans une chemise où je transpire quand je deviens dingue. Et puis, de cette manière, il n'y a rien entre le public, la musique et moi ; le sentiment de participation est plus intense, plus physique. Faire l'amour est l'image la plus juste pour exprimer ce que je fais ; ça peut-être long et sensuel ou rapide et intense avec un temps où il ne se passe rien ; c'était peut-être comme ça l'autre soir. Ça dépend de l'humeur et de l'ambiance."

En effet, quand Robert de déchaîne, en nage, la bouche ouverte, il donne une impression animale, presque jusqu'au malaise ; pourtant je crois, comme il me l'a dit, qu'il garde toujours le contrôle de ce qu'il fait ; la preuve : il se met tout à coup à chanter tout en continuant à faire de la dentelle à la batterie, sans regarder... A ce moment, le téléphone sonne ; c'est un "ami" de Robert, un type très riche, qui leur demande de jouer pour un prix d'ami ; Robert le renvoie sans ménagement à son agent. Ce soir, ils vont jouer à Cambridge ; demain ils seront à Paris pour l'émission télévisée de Guy Béart. Je les quitte pendant que Mike se fait peindre une moustache et que Robert, en même temps qu'il règle les détails avec un géant habillé en tartare, s'habille en gris, comme toujours : "Avant, on s'habillait en couleurs, pour nous distinguer du public : maintenant c'est le contraire."

Au revoir, à Paris en décembre, à l'Olympia.

Jean-François Vallée

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Les "hippies" à la recherche d'adeptes... - Le Monde - 21 novembre 1967



LES " HIPPIES " A LA RECHERCHE D'ADEPTES...

Vestes bariolées et pantalons élimés, djellabas, serre-tête dans les cheveux et colliers autour du cou, ils ont, le temps d'un été, transformé un quartier de San-Francisco en réserve indienne. Et, traînant dans le défoulement des vacances leur ennui de jeunes vieillards, ils se sont réfugiés derrière des mots : dormir, manger, s'aimer, fumer, rêver, pouvoir des fleurs et de la musique, parvenant néanmoins à créer une expression, le " psychédélique sound ", entendez par là ce qui provoque en vous un effort de compréhension élevé, une secousse intérieure...

Cadets bâtards des " beatniks ", ils ont vécu ce que vivent les fleurs déjà fanées.

Toujours à l'affût d'une nouvelle mode, d'un nouveau " gimmik ", le " show business ", à New-York comme à Londres, s'est emparé avec gourmandise du " hippy " et de la danse " psychédélique ". Celle - ci permet, aux dires de ses adeptes, un épanouissement de la personne dans des décors " op' art " que des projecteurs éclaboussent de lumière en flashes multicolores. La conséquence immédiate fut, à Londres, la destruction à coups de hache de quelques postes de télévision et de quelques voitures, mais aussi l'éclosion d'un chef-d'œuvre enregistré par les Beatles, toujours prêts à sublimer un son, une mode, un rien.

A Paris, vendredi et samedi, ils étaient mille cinq cents au Palais des Sports (six mille places), certains déguisés en trappeurs, d'autres en tziganes, ou agitant mollement quelques clochettes, l'air hébété, attendant vainement qu'il se produise quelque chose sur une scène envahie par des groupes anglais ayant déjà fait leur temps : sur le coup de minuit, peut-être, lorsque l'éclairage transformait en homme de Cros-Magnon un musicien installé devant sa batterie en tenue de bain...

Trois jours auparavant, huit cents phares de voitures, quatre cent cinquante projecteurs, 3,5 tonnes de ferraille, cinq canons lançant dix mille fleurs, cent cinquante bombes de confettis, une dizaine de bombes d'encens et, sur trois écrans, un bric-à-brac où Frankenstein côtoyait Dracula, Rita Hayworth en Salomé et Buster Keaton constituaient un spectacle superbement délitant à l'inverse de ce qu'a rassemblé le label " hippy " à Londres ou à Paris. Il est vrai que Johnny Hallyday et autour de lui une équipe solide de régisseurs et de musiciens étaient les maîtres de cérémonie.

Claude Fleouter

Les futurs Beatles - Le Nouvel Observateur - 11 septembre 1967

LES BRUITS DE LA VILLE


Les bruits de la ville

Les futurs Beatles

Les futurs Beatles

"What do you want? What do you really want? Soft machine... Soft machine..." Une tendre voix de femme annonce à l'Electric Garden Club de Londres le nouveau "pop group" anglais "The soft machine". Il est en passe, dit-on, de détrôner les Beatles. Du coup, on dit les "Soft" alors qu'il faut dire la "soft machine" (titre d'une oeuvre de William Burroughs qui sera bientôt traduite en français). Ils sont quatre - que voici.

Daevid (avec un e, parce que ça fait plus moyen-âgeux) Allen : guitare, poèmes publiés dans "The Village Voice", le journal de Greenwich Village ; rêve de musique électronique, surnoms : Daevid-of-the-moon, Daevid Allen the alien (l'étranger) car il est australien; le plus attirant des quatre : bérêt écossais, veste bleue à col-fraise Henri IV, allure de Lord.

Kevin Ayers, véhément, romantique ; guitare ; collier de grosses perles de bois jaune, acheté aux Puces ; tunique verte de sultan ; poète lui aussi.

Mike Ratledge : petites lunettes bleues ; grand chapeau noir, veste de fourrure blanche ; joue de l'orgue avec générosité, diplômé d'Oxford ; étude de philosophie et de littérature : pianiste classique et de jazz ; joue Stockhausen, Erik Satie et Cecil Taylor.

Robert Wyatt : batteur ; jabot de dentelle ; tunique de cuir ; doux et doué ; peintre.

La première fois que je les ai entendus, c'était à Saint-Tropez où ils passaient en première partie du spectacle Picasso que présentait Jean-Jacques Lebel. Une musique violente, poétique, pleine d'humour, de "banana humour" selon eux, car, disent-ils, "connaissez-vous un fruit plus absurde que la banane ?". Ils ont tous les culots : par exemple, ils jouent pendant vingt minutes les cinq mêmes notes en chantant imperturbablement "I did it again" (j'ai recommencé). C'est drôle, mais c'est aussi très beau. Comme sont belles leurs chansons (ils en ont composé une centaine) sur les filles qu'ils ont eues, sur celles qu'ils n'ont pas eues, sur l'angoisse, sur l'amour, sur les lacs noirs ou les lacs blancs de leur vie. Ils improvisent constamment, ils changent brusquement de rythme, ils râlent, sifflent, hurlent, chuintent : tout leur est bon.

Aujourd'hui, pour les "Soft", c'est la gloire naissante. Ils ont joué au "Star Club" de Hambourg - où ont débuté les Beatles. Radio-Caroline passe régulièrement leurs disques. Ils ont fait des tournées dans toute l'Angleterre. Ils ont participé au "Technicolor dream", folle soirée qui eut lieu à l'Alexandra Palace de Londres, un soir de pleine lune, en mai dernier. C'est là que naquit le mouvement des "beautiful people" (célébré par les Beatles dans leur dernière chanson), ces garçons et ces fille vêtus d'habits orientaux et chargés de bijoux , qui distribuent des fleurs aux passants en leur disant : "Aimez-vous." Ils ont joué à la nuit psychédélique de Saint-Tropez et à Gassin, sous le chapiteau du "Désir" de Picasso. Ils se sont produits ces jours-ci au Festival d'Edimbourg et viendront peut-être en octobre à Paris pour la Biennale.

Yvette Romi

Previous article Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises|

HOME

"Le Désir attrapé par la queue" unique pièce écrite par Picasso redonne ses couleurs au surréalisme - Le Monde - 26 juillet 1967



"Le Désir attrapé par la queue" unique pièce écrite par Picasso redonne ses couleurs au surréalisme

Saint-Tropez, 25 juillet. - Cinquante mille dollars, c'est ce que risque de perdre, de son propre aveu, M. Victor Herbert, un Américain qui ressemble au Van Gogh des autoportraits, si le Désir attrapé par la queue, dont il est le producteur, ne fait pas recette. Deux cent cinquante mille francs d'investissements engagés par un ancien comédien qui a gagné quelque argent en plaçant des portefeuilles d'assurances : ceux qui ont eu projet de faire jouer ou de jouer la pièce de Picasso à Saint-Tropez ont pris la chose diablement au sérieux.

Ils ont été les seuls ou à peu près jusqu'ici, à leur grand dam. Les échotiers ne sont pas tout à fait étrangers aux démêlés que le metteur en scène Jean-Jacques Lebel a eus avec la municipalité de Saint-Tropez. Au deuxième acte, l'héroïne (la Tarte) ne devait-elle pas sortir complètement nue d'une baignoire ? Complètement nue avec des bas... Et le texte était l'expression en écriture automatique d'une sorte de délire sexuel. Alors les journaux s'emplirent d'entrefilets coquinement moralisateurs accompagnés de clins d'œil d'un air de dire : voilà bien Saint-Tropez.

C'était non pas se tromper (les chroniqueurs ne sont pas si ignorants), mais exploiter auprès du public le cliché fixé dans sa mémoire selon lequel Saint-Tropez est la ville de toutes les libertés, de tous les défoulements, de toutes les délices, en un mot la Capoue de notre époque.

Il faut dire aussi que MM. Herbert et Lebel ont sans doute été dupes de la même mythologie. Ils espéraient qu'en juillet-août, à quelques pas du Voom-Voom et dans la cour du Papagayo, il leur serait aisé de recruter une clientèle éclairée, réceptive et abondante.

Brighton et la place du Tertre

Étrange aberration ! Depuis Quelques années déjà, Saint-Tropez était en voie de devenir une station balnéaire démocratique et familiale. Mais en 1967 c'est pire que tout. Au train où vont les choses, on pourra bientôt envisager un jumelage avec Brighton ou Rimini. Déjà, comme si l'on était à Arcachon ou à Palavas-les-Flots, se multiplient des boutiques où l'on vend des bouées de sauvetage pour bambins et des barques gonflables à tête de

canard.

Le plus beau est sans doute que la fortune du port continue de reposer sur sa mauvaise réputation. Ces touristes qui s'agglutinent sous les tentes s'imaginent, le crépuscule venu, parcourir les ruelles d'une cité raffinée et un brin perverse. Ils n'en visitent guère que les décombres. A ce prix, ils pourraient aussi bien se rendre à Pompéi, qu'on s'est efforcé, elle au moins, de ne pas défigurer. Sans compter que là-bas les matrones et leurs filles feraient l'économie de l'accoutrement uniforme qu'elles se croient tenues de se procurer chez Vachon, Vachon devenu un magasin à prix uniques et que les hebdomadaires féminins persistent pourtant à présenter comme un temple de la mode...

Les campeurs, au demeurant, ne sont pas seuls à donner dans l'illusion tropézienne, et les yachts sont toujours nombreux, amarrés le long des quais. Pour les plus fortunés, on vient même de construire un luxueux hôtel, le Byblos, où la nuit coûte entre 80 francs (pour une personne) et 500 francs. On ne s'étonnera guère que, même en cette saison, on arrive à y trouver des chambres libres.

Mais après tout il importe peu que Saint-Tropez soit devenu l'endroit le plus propice à une méditation sur la mort. La ville continue de s'enrichir. De nouvelles boutiques, de nouveaux restaurants, s'ouvrent. Le quai est encombré de peintres qui, à longueur de journée, fabriquent des toiles dans le goût de celles qu'on débite au mètre carré sur la place du Tertre, à Montmartre. Un seul sujet : le port. Au fond, tout le monde a bien vieilli entre ces murs d'où les beatniks sont désormais de temps à autre refoulés.

Mme Bardot elle-même, conviée à la première du Désir attrapé par la queue, a. paraît-il, refusé. Offusquée ?

D'ingénieuses trouvailles

On concevra donc que dans cette atmosphère de platitude majoritaire et universelle, un peu de surréalisme, loin de paraître démodé, apporte une bouffée tonique. Ce n'était probablement pas à l'origine l'intention des organisateurs. Mais c'est de ce point de vue qu'on est en premier lieu porté à apprécier le spectacle offert sous une tente bleue, rouge et jaune dressée près du carrefour de la Foux. Le terrain, loué 5 000 F par mois par la commune de Gassin, est planté de pancartes qui prônent la " libre expression " et proclament le nom de " la pièce interdite ".

Disons tout de suite que M. Jean-Jacques Lebel, échaudé une première fois à Saint-Tropez qui l'a prié de déguerpir, a fait une ou deux concessions destinées à éviter que les chats ne fournissent prétexte à fustigation. Et aussi pour épargner la ruine du producteur si une interdiction venait à être prononcée. Alors, les bas noirs qui devaient être le seul ornement de la Tarte montent bien haut et rejoignent un très honorable cache-sexe qui a dû apaiser la conscience du policier des renseignements généraux assis au premier rang lundi soir, lors de la première.

Picasso, avant de donner son accord à la représentation, avait exigé que ne soit apportée aucune modification à la pièce qu'il avait écrite en 1941 et qui avait été mi-représentée, mi-lue à la fin de l'occupation, chez Michel Leiris, avec la participation de Camus, de Sartre et de Guéhenno, un soir où l'on se réunissait en hommage à Max Jacob, qui venait de mourir à Drancy. Mais l'auteur pardonnera sans doute aux comédiens ce petit coup de canif de dernière heure dans le contrat. Ils le méritent.

Les acteurs, parmi lesquels Jacques Seiler, Rita Renoir, Taylor Mead, ont eu des trouvailles ingénieuses. Le décor, les effets de lumière sur le long plateau, dont l'arc de cercle épouse le contour du chapiteau, ne manquent pas de poésie. Il fallait bien tout cela pour faire passer un texte qui comprend des phrases comme celle-ci : " Le bleu mou de l'archet, qui couvre de son voile de dentelle les roses du corps nu de l'amarante du champ d'avoine, éponge goutte à goutte la charge des petits grelots des épaules du jaune citron battant des ailes. Les demoiselles d'Avignon ont déjà trente-trois longues années d'âge. " Et l'on admettra aussi qu'il n'était pas commode de donner vie à des personnages qui s'appellent le Gros Pied, le Bout rond, le Silence, l'Angoisse grasse, l'Angoisse maigre, les Rideaux, et qui, à travers un symbolisme débridé, font passer le souffle de la cupidité, de la luxure, de la goinfrerie, de la mort, du rêve, du délire...

Certes, Picasso aurait probablement pu se passer d'être écrivain, encore mieux qu'Ingres jouait du violon. Mais il n'est pas indifférent que cette pièce, puisqu'elle existe, soit jouée. Telle qu'elle est interprétée, il s'en dégage d'ailleurs un je ne sais quoi qui remue l'âme on ne sait où. Il y a quelque paradoxe et quelque mauvaise foi, après lui avoir reproché son

caractère scandaleux, de faire aujourd'hui la fine bouche en disant qu'après tout il n'y a rien de si choquant que cela. Alors? Eh bien ! Il faut penser qu'on est en face d'un malentendu.

La deuxième partie du spectacle comprend un " happening ". Et on sait que le mot " happening " émoustille beaucoup de nos jours. Celui-ci se déroule sur fond cinématographique. Le film d'un accouchement, projeté à l'envers, fait rentrer le fœtus dans le sein maternel. Une voiture qu'on peint au pistolet, une femme nue sur le corps de gui on égorge deux poulets, constituent le reste de la trame sur laquelle chacun est invité à vivre son propre psychodrame. Il y a aussi pendant un quart d'heure une représentation d'" art total " dû à Ben. Les musiciens qui brûlent leurs partitions ou fracassent leurs violons ; un conférencier qui se demande pourquoi les spectateurs sont venus - ce n'est pas drôle à raconter. Ce n'est pas très nouveau non plus depuis Dada. On y prend plaisir quand même.

" Cela vaut bien un spectacle de cabaret ", commentait quelqu'un à la sortie. Assurément. Et sans doute le meilleur qu'on puisse trouver à Saint-Tropez - pardon - à Gassin. Mais si on a pu réunir une salle assez brillante et sympathique pour la première, il restera à remplir les gradins pendant un mois. Avec quel public ? Aux représentations précédentes, il y avait surtout des campeurs, et qui avaient plutôt tendance à demeurer bouche bée...

Michel Legris

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME