

Vapeur Mentale

Steve Hillage

Dossiers
Entrevues, chroniques

Odin



Entrevues :
Gordon Giltrap
Roger Hodgson
Ganafoul
Denis Protat
Guy Segers
Voodoo



Bob Dylan
Locanda Delle Fate
Mott The Hoople
Bert Jansch
Grateful Dead



Sommaire n°12

• L'édito	3
• Bob Dylan	4
• Gordon Giltrap (entrevue)	30
• Joan Baez à la Fête de l'huma	33
• Steve Hillage (entrevue)	35
• Prog made in Italy :	47
- Locanda Delle Fate	50
• Le rock allemand : Odin (entrevue)	60
• Roger Hodgson (entrevue)	74
• L'album du semestre : Mott The Hoople / Ian Hunter	76
• Ganafoul (entrevue)	79
• Rubrique livres :	84
- Paul Drummond : La saga psychédélique de Roky Erickson et du 13th Floor Elevators	84
- Kiss : Au-delà du masque	85
- Pascal Pacaly : Rock Addictions	86
- Denis Protat : L'encyclopédie du hard-rock des 70's (entrevue)	89
• DVD : Age tendre et tête de bois	92
• Guy Segers (entrevue)	93
• Grateful Dead en Égypte	100
• On les réhabilite : Aerosmith - Night in the Ruts	103
• Les Gypsies (message de Jean Pierre Hypken)	105
• La rubrique à Béa : Adieu Bert Jansch...	110
• La relève : Voodoo	112
• L'île déserte	116
• Bien cher Vapeur Mauve : réaction d'un lecteur	122
• Ils nous ont quittés	124
• Crédits	125



« Le printemps s'est tu, l'été s'est éteint, l'automne expose ses couleurs et toujours pas de Vapeur Mauve ! » Je peux entendre de loin les murmures qui s'élèvent, les voix qui montent, les cris d'orfraie, toutes ces impatiences croissantes, désespérant qu'un jour prochain, enfin, les yeux puissent se poser sur ce numéro de Vapeur Mauve. Le 12, comme les mois de l'année qui bientôt se finit – et que d'ailleurs nous ne souhaitons pas retenir plus longtemps, tant celle-ci fut faite de hauts et de bas. Les Révolutions dans le Maghreb, mais aussi « la dette », dont il y a fort à parier qu'elle va continuer à polluer le débat politique pour l'entraîner sur celui économique. Terrain de prédilection des experts en tous genres qui, se penchant au chevet des peuples, sauront certainement leur prodiguer des soins qui vont les entraîner toujours plus loin dans la grisaille des jours passables et résignés. Alors si en plus Vapeur Mauve se met en congé maladie, que va-t-il nous rester pour égayer nos jours et blanchir nos nuits ? Eh bien voilà, le 12 est là, en retard au rendez-vous, mais nous l'espérons toujours aussi attractif, ouvert, divers et réjouissant. Nous ne vous cacherons rien. Il ne fut pas aisé de parvenir au bouclage et des difficultés et contretemps multiples nous ont empêchés d'aller plus vite et plus sûrement. L'équipe aura certainement à l'avenir besoin de renfort et de se réorganiser pour poursuivre cette aventure. Nous lançons donc dès maintenant un appel à toutes les bonnes volontés pour venir consolider nos enthousiasmes. Les idées ne manquent pas pour la suite, les vôtres sont bienvenues.

En attendant plongez-vous dans une lecture qu'on vous souhaite roborative et plaisante. Nourrissez ainsi vos éruditions et frottez-vous un peu à cette diversité des genres, des styles, que toujours Vapeur Mauve a essayé de promouvoir.

Bob DYLAN



Il n'avait pas toujours détesté la cigarette du matin. Avant, c'était même sa préférée.

Elle soldait les excès de la veille, consommait les dernières effluves de vodka et faisait office de petit-déjeuner vaporeux. Aujourd'hui, il ne l'allumait que par habitude, parce qu'il y a longtemps que les excès de la veille avaient disparu et que de toute façon les litres de vodka n'avaient plus aucun effet sur son organisme. Il ne se souvenait plus de ce qu'il avait fait la veille, d'ailleurs, probablement parce que ce n'était pas bien différent de ce qu'il avait fait l'avant-veille et tous les autres jours de cet interminable automne.

Il jeta un œil à son réveil qui affichait la date du 9 décembre et cette date lui semblait étrangement familière. Il se la répéta plusieurs fois à voix basse, sans parvenir à expliquer cette curieuse impression. Un vestige des cours d'histoire, peut-être, la date de naissance d'Abraham Lincoln ou un truc dans ce genre-là.

Il n'embauchait qu'à 20h et une parfaite journée d'oisiveté s'offrait donc à lui.

Une parfaite journée d'ennui.



L'oisiveté et l'ennui étaient pour lui deux concepts liés, il ne savait pas s'occuper autrement que par l'ennui, il ne connaissait pas de perspective plus réjouissante que l'ennui.

Le drame, son drame, c'est qu'il y avait un paquet d'obstacles sur le chemin de la solitude.

Et l'obstacle principal avait un nom : les hommes. Foutus êtres humains.

Il était comme eux, mais il ne savait pas comment se confronter à eux – comme s'il était d'une autre espèce, et que l'on s'était trompé d'enveloppe charnelle au moment de la livraison.

Il lui avait fallu apprendre à faire ce que tout le monde faisait naturellement et cet apprentissage semblait sans fin.

Il était en représentation permanente.

Un putain d'acteur.

Au fil du temps, il avait appris à associer les bonnes réactions à chaque situation de la vie. Il savait quand sourire, quand pleurer (quoique pleurer était au-dessus de ses forces, il se contentait la plupart du temps d'être triste), quand baiser, quand dire « *je t'aime* », quand dire « *t'es quelqu'un d'important pour moi* »... Personne n'était jamais important pour lui, mais il savait quand même le dire quand il lui semblait opportun de le dire – ce fut même sa plus grande découverte.

À partir de là, il put écrire le script d'une vie en apparence normale.

Il put rétablir un semblant d'attachement familial – processus long et difficile qu'il ne réussit pas complètement d'ailleurs. Malgré tous ses efforts, il n'était pas parvenu à pleurer lors de l'enterrement de son père, ce qu'il vécut comme un terrible échec. Il put se marier – plusieurs fois, même, preuve que la leçon avait été bien apprise.

Il put avoir des gosses, il passa même quelques années de sa vie à s'en occuper, comme s'il devenait lui-même dupe de sa petite comédie.

Il ne se sentait aucun attachement particulier, ni pour ses femmes, ni pour ses enfants, mais il lui semblait qu'il avait toujours su faire illusion.



Bref, sa cigarette terminée, il avait une journée de plus devant lui, un tournage grandeur nature d'une quinzaine d'heures, sans réalisateur, sans caméra, en improvisation totale.

Il se levait tôt, très tôt, il n'aimait pas donner la réplique au réveil.

Et puis il y avait toujours une chanson de Tin Pan Alley qui lui disait bonjour, et aujourd'hui c'était *Lovesick Blues* – délicieux *Lovesick Blues* – et il n'aimait pas qu'on le dérange quand une chanson de Tin Pan Alley lui disait bonjour.

La voix était lointaine et il n'arrivait pas à déterminer qui de Hank Williams ou de Little Richard venait le réveiller ce matin.

À moins que ce ne soit Ryan Adams – perspective qui le fit grimacer.

Il aurait aimé oublier cette reprise de Ryan Adams, le problème c'est qu'il ne savait pas oublier une chanson.

Il savait oublier un anniversaire, un mariage, un enterrement...

Il savait oublier son âge, où il était, combien de verres il avait bu...

Il savait oublier ses mioches à l'école, sa femme chez le coiffeur...

Mais une chanson se gravait immédiatement dans son ADN et ne le quittait plus jamais.

Même un truc braillé par Ryan Adams.

Lovesick Blues, en tout cas, voilà un truc qui lui causait.

Les chansons de Tin Pan Alley avaient toujours été pour lui un mode d'emploi de la nature humaine, et d'une manière générale il avait autant de parents que de chanteurs.

Buddy Holly lui avait appris l'adolescence, Sam Cooke l'amour, Little Richard la rébellion, Woody Guthrie la fuite...

La fuite, enseignement essentiel, matière pour laquelle il était le plus doué.

Son université avait donc été la radio, ce qui lui offrit un privilège rare : il entra à l'université à l'âge où les autres enfants apprenaient à colorier.

Il ne sut donc jamais colorier.

Mais la Carter Family, bordel, ça avait une autre gueule que papa, maman, tata et tonton.

Le sang ne pouvait rien face à la Carter Family.

Le combat était perdu d'avance.

La famille qu'il s'était choisie ne connaissait que le sépia et le son des vieux enregistrements Chess.

Il enfila brusquement un survêtement et enfourcha son vélo.

Il y avait un vent terrible ce matin, et ce vent semblait cogner contre l'harmonica de Charlie McCoy tandis que *Lovesick Blues* ne lui lâchait pas les oreilles.

Et ça ressemblait au paradis.

Il traversait une zone mortuaire, un endroit de béton sale et bruyant, mais dans sa caboche il n'y avait que du bois, des planches à repasser qui servaient de batterie et le ronronnement d'un ampli à lampes. Il pédalait comme un papy avec une perruque – ce qu'il était – mais ça ressemblait à une chevauchée de James Dean dans *La fureur de vivre*.

Le ciel était menaçant et il espérait que ce dernier mettrait ses menaces à exécution.

Les promeneurs craignent la pluie et lui craint les promeneurs.

Qu'il pleuve !

Buddy Holly et son *Raining In My Heart* chassera *Lovesick Blues* et on sera reparti pour deux heures d'extase.

Il roulait.

Sa promenade était sans fin et il lui semblait qu'il n'avait pas d'âge.

En fait, il lui semblait qu'il n'y avait pas de présent.

Il savait occuper le passé, il le hantait en permanence.

Autrefois, il avait écrit le futur, des pages entières et il se sentit quitte pour le restant de ses jours si bien qu'il n'y toucha plus.

Mais le présent lui foutait les jetons.

Alors, il roulait.

Et il travaillait.

Il avait largement dépassé l'âge de la retraite – il l'avait même explosé si on prenait en compte l'état de ses artères.

Mais il travaillait.

Il ne savait pas bien ce qui le poussait à s'enfermer encore et toujours dans ces camions, à bouffer du bitume sans jamais sortir de l'autoroute.

Pendant longtemps, il avait cru que c'était pour lui le meilleur moyen de fuir sa famille, ses femmes, ses gosses, ses obligations administratives, ses devoirs dictés par une jurisprudence qui n'était pas la sienne, mais il se rendit finalement compte que plus personne n'attendait quoi que ce soit de lui, donc il trompait des chasseurs qui ne lui couraient pas après.

Mais il travaillait quand même.

Tous les soirs, la même routine, avec les mêmes collègues – et il en avait vu défiler des collègues durant toutes ces années, sans qu'aucun pot de départ ne lui arrache la moindre larme. Une partie de cartes, de temps à autre, os à ronger jeté aux chiens pour qu'on lui foute la paix.

Mais il avait le sens de la mise en scène et chaque soir était d'une manière ou d'une autre différent – mieux ou moins bien étaient des notions qui lui étaient relativement étrangères, mais différent était un adjectif qui occupait en permanence son esprit.

Et donc, il roulait.

Il courait derrière la solitude, à la recherche d'un lieu qui lui remuerait l'estomac.

Avec le temps, il avait appris à reconnaître les lieux qui lui remuaient l'estomac.

Il aimait voir les cicatrices, les plaies mal refermées, que l'homme laissait sur son chemin.

Il n'aimait pas les hommes, il n'aimait pas la nature, mais il aimait la bagarre que les deux se livraient.

Alors, une voie ferrée abandonnée, un pont pris en otage par les eaux, une usine morte qui ne veut pas s'écrouler étaient autant de stigmates de cette guerre perpétuelle et il aimait se rendre sur ces champs de bataille.

Il passa au milieu d'un parc où une statue le regarda s'asseoir.

Il n'y avait ni chemin de fer, ni usine, ni pont, mais il sentait une énergie nouvelle l'envahir, le *Lovesick Blues* de tout à l'heure avait bien fait son travail.

Le volcan était en éruption.



D'une certaine manière, on pouvait le définir comme un artiste, le souci est qu'il était difficile de mettre une étiquette sur ses travaux. Lui s'en moquait bien, mais le monde extérieur n'avait pas toujours été très à l'aise avec ses productions.

Chansonnier serait un qualificatif dramatiquement réducteur.

Il y avait assez de matière, de vision, de couleur dans ses œuvres pour qu'on puisse l'envisager comme un peintre d'un genre nouveau.

Et d'une certaine manière, il avait inventé un langage, un langage qui sonne, un langage qui voit, un langage qui se fige dans les cuisses d'une statue.

Problème : ce langage dégomme tous les repères artistiques généralement établis – et l'on n'aimait pas forcément qu'on nous dégomme tous nos repères.

Dans son monde, le cirque était en ville, les employés du bureau sous un chapiteau.

Einstein enfilait les guêtres de Robin des Bois.

Et tout le monde baisait à part le Bossu de Notre-Dame.

S'il n'y avait pas eu cet impératif d'embaucher à 20h, il aurait pu rester assis sur son banc des heures entières. Il est fort probable que la statue se serait lassée de le regarder bien avant qu'il ne montre le premier signe d'ennui et d'impatience.

Le problème, c'est que 20h était un horaire non négociable sous peine d'avoir quelques ennuis avec son employeur et puis si le commun des mortels l'ignorait poliment, il avait quand même à ses basques une poignée d'admirateurs – de vrais illuminés – et il lui semblait bien qu'il avait été repéré, malgré les rides, malgré le survêtement, malgré la perruque, malgré la vodka. Il n'était plus à l'abri que l'un d'entre eux vienne lui témoigner de l'affection et cette vision lui glaça le sang.

Il était temps de partir.

Il finirait de malaxer *Lovesick Blues* un autre jour, et puis la liste de ses travaux inachevés était de toute manière assez longue pour que celui-ci s'y perde sans se faire trop remarquer.

Il ne roulait plus.

Il n'était plus seul.

Lovesick Blues s'en était allé et les amplis étaient redevenus à transistors.

Il serra machinalement toutes les mains qui se présentaient à lui.

Il salua plus généreusement ses collègues, leur transmit la feuille de route des travaux du soir.

On était le 9 décembre.

Rien à voir avec Abraham Lincoln.

Martin Luther King, non plus.

L'anniversaire de Jakob !

C'était l'anniversaire de son foutu rejeton.

Bon, il était trop tard pour entreprendre une quelconque démarche – et puis même s'il s'en était souvenu ce matin, il n'aurait probablement rien fait. N'empêche que le 9 décembre lui disait quelque chose, qu'il avait été papa un 9 décembre et qu'entre un *Lovesick Blues* et un *Raining In My Heart* il savait s'en souvenir.

Étonnamment, cela le rassura.

Et 20h approchait.

Il avait un rituel bien huilé.

Il commençait par revêtir un costume de petite frappe mexicaine, du sur-mesure parce qu'il devait être le seul sur terre à porter ce genre de costard.

Il troquait la perruque pour le chapeau. Un large chapeau histoire que l'on ne voit pas ses yeux, histoire qu'on ne le voit pas tout court (il y a quelques années, à Newport, il avait oublié la perruque sous le chapeau et le monde entier avait crié au fou).

Une bouteille de vodka.

Quelques bâtons d'encens.

Et une bande-annonce hors du temps – un truc qu'il avait lu dans un journal il y a quelques années et qui l'avait bien fait marrer.

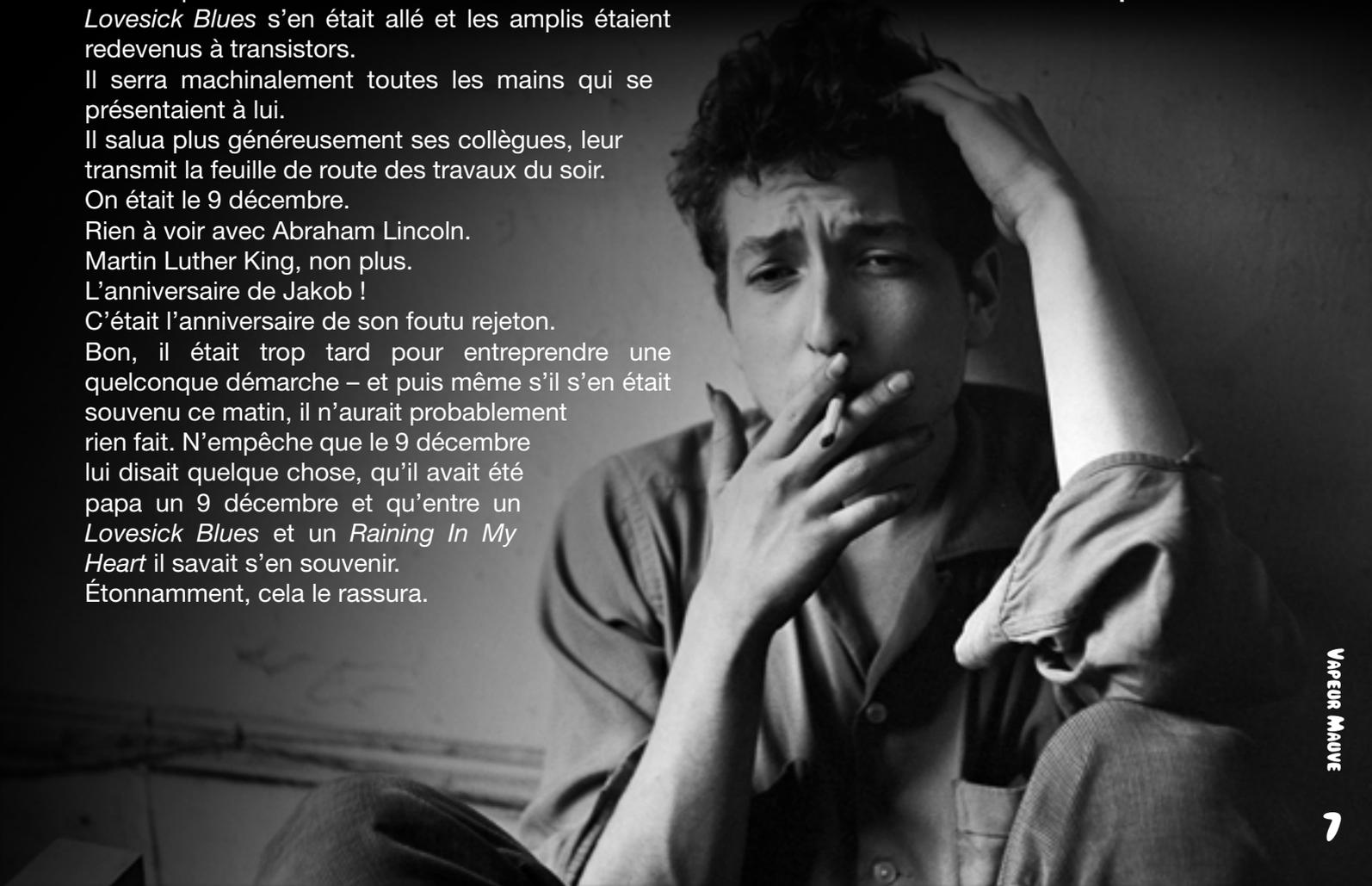
20h.

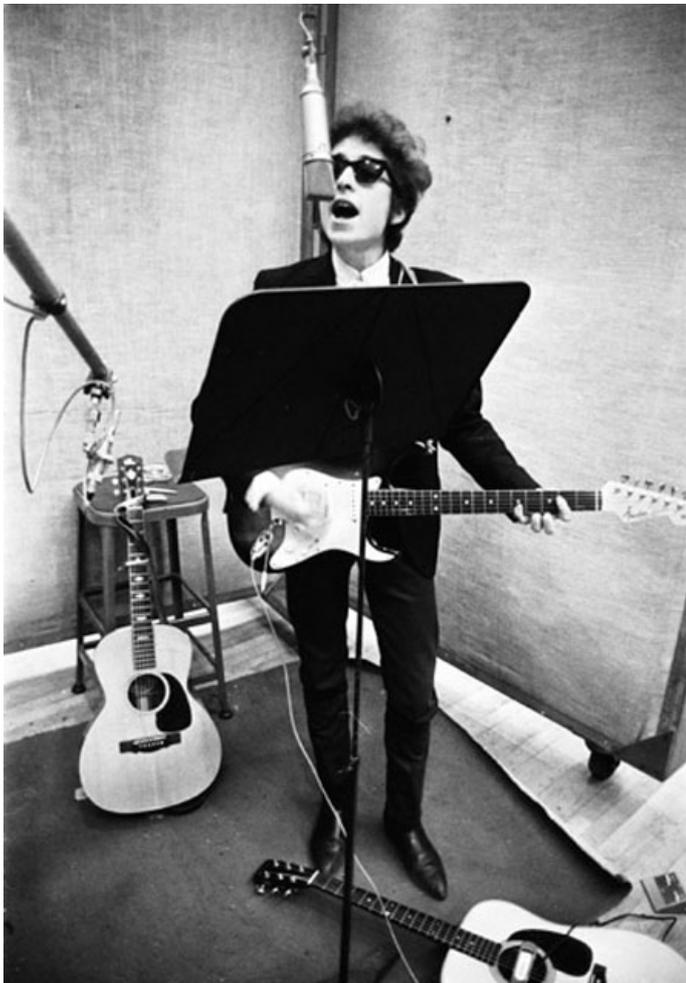
Les amplis crachotent soudain comme si Churchill était encore de ce monde.

« Mesdames et messieurs, veuillez accueillir le poète lauréat du rock'n'roll. La voix de la contre-culture des années 60. L'homme qui fit s'accoupler le folk avec le rock. Qui se maquilla dans les années 70 avant de disparaître dans une brume d'abus de substances. Qui refit surface pour trouver Jésus. Qui fut considéré comme un has-been dans les années 80 avant de produire la musique la plus intense depuis ses débuts à la fin des années 90. Mesdames et messieurs, l'artiste Columbia Records.

Bob Dylan.»

Baptiste Monnot





Aborder l'œuvre de Bob Dylan c'est accoster un continent. Si bien que lorsque la rédaction de Vapeur Mauve nous a proposé d'écrire un dossier sur cet artiste on s'est rapidement demandé par quel flanc escalader cette montagne. Le choix d'un portrait chronologique semblait logique, mais n'aurait rien apporté de plus au lecteur que la page Wikipédia consacrée à l'artiste.

C'est pourquoi nous ne vous parlerons pas dans ce portrait de l'arrivée du jeune Zimmerman à New York ni de son ascension fulgurante qui a fait de lui, en moins de trois ans, le représentant de toute une génération. Nous ne reviendrons pas non plus sur la manière dont Dylan a révolutionné le folk en l'électrifiant lors du festival de Newport 1965. Il existe des dizaines de bouquins qui retracent cet épisode capital dans l'histoire de la musique populaire américaine.

À une approche purement chronologique, nous avons préféré une approche thématique dans le but d'essayer d'éclairer certains points de son travail plutôt que de survoler rapidement une carrière longue de plus d'un demi-siècle. Les rédacteurs espèrent ainsi humblement pouvoir vous donner quelques clés pour mieux appréhender une œuvre complexe et parfois très déroutante.

Comment Dylan enregistre-t-il ses chansons, pourquoi son approche vocale est-elle aussi particulière, quel rapport le Zim entretient-il avec ses instruments, comment Dylan a-t-il inventé le NET 15 ans avant l'armée américaine ? Autant de chapitres mystérieux dans lesquels se sont aventurés Baptiste Monnot et Desmos, deux fans du Zim, pour en ressortir quelques vérités sur un des artistes les plus énigmatiques de ces 50 dernières années... Tiens ! La vérité et Dylan. Voilà un excellent point de départ pour notre dossier.

Bob Dylan : Saisir l'insaisissable

Portrait subjectif et fragmenté du mystère le mieux gardé de ces cinquante dernières années.

La vérité

Dylan a un problème avec ce que le commun des mortels appelle la vérité. Il ment souvent et à peu près sur tout. Il le fait si facilement et à propos de sujets si sérieux – sa famille, ses origines – qu'il ne doit pas considérer cela comme une chose importante.

Maupassant, prince des réalistes, disait que pour faire vrai, il fallait donner l'illusion du vrai. Sa formule provocante est restée célèbre : « *les réalistes de talent devraient plutôt s'appeler des illusionnistes.* »

Est-ce la voie empruntée par Dylan ? Mettre en place des artifices pour rendre compte d'une dynamique ? Pourquoi s'être débarrassé ainsi de ses parents, de son éducation impeccable pour jouer au hobo orphelin ? Parce que la vérité ne lui était pas utile.

Parce que la vérité ne rendait pas compte de qui il était – ou peut-être qui il voulait être – au début des années 60 lorsqu'il arrive à New York.

Dylan est cyclique. La vérité se déforme sous le poids de ses enthousiasmes. Au gré de ses humeurs, il s'imagine et il se voit différemment. Il s'arrange avec la vérité pour finalement mettre en perspective là où il en est sur le moment. Suze Rotolo a raconté dans son autobiographie à quel point elle avait été choquée de découvrir la véritable identité de son amoureux par hasard, un jour où Dylan avait fait tomber ses papiers d'identité. Six mois après leur rencontre ! Robert Allen Zimmerman ? Il était loin, congelé dans le froid du Minnesota, trop encombrant pour un jeune folkeux qui se rêvait en réincarnation de Woody Guthrie. Alors, Dylan brode. Se juge et se

déjuge. Une fois que l'on a capté le truc, il y a matière à rigolade. Ainsi, *Masters Of War* ne serait pas une chanson antimilitariste – ah ah ! Dans ses *Chroniques* (son autobiographie, publiée en 2004), formidable exercice de réécriture du réel, il assure avoir bâti *Blood On The Tracks* sur une nouvelle de Tchekhov. Carrément. Évidemment, ça ne tient pas debout. *Blood* transpire le désespoir amoureux, *Blood* a l'odeur des cheveux de Sara sur l'oreiller le matin. Mais ces élans impudiques doivent moyennement plaire au vieux Dylan, alors il Bob-arde.

Et Archibald MacLeish ? Pas mécontent de son effet, Dylan revient en longueur sur sa rencontre avec le grand écrivain, au début des années 70. À l'époque, Dylan devait travailler sur une pièce de MacLeish. Finalement, le projet avortera et les chansons se retrouveront sur *New Morning*. Mais peu importe. Dans le récit qu'il fait de leur rencontre – de leurs deux rencontres, en fait – Dylan mélange tout. Il confond ce qu'il s'est réellement passé avec ses fantasmes, les mots de Carl Sandburg se mélangeant aux propres écrits d'Archie. Son échange avec MacLeish a eu une résonance particulière dans le contexte où il s'est produit et il essaie seulement de rendre compte de cet impact. « *Le plus talentueux des illusionnistes...* »

Nobody sings Dylan like Dylan

Rarement slogan publicitaire d'une maison de disque aura tapé aussi juste. Dylan n'est pas un chanteur, c'est un interprète. La nuance est fondamentale.

L'inquiétude du Zim ne se situe jamais au niveau du résultat. Le seul truc qui compte vraiment, c'est l'intention. La quantité de tripes que tu promènes dans ta gorge au moment de sortir ta ligne de chant. Et ça fait des miracles. Vous connaissez *Moonshiner*, l'outtake de *The Times They're A-Changin'* ? Un traditionnel. C'est un puceau qui roucoule dans les bras de Suze Rotolo à l'époque, et on entend pourtant résonner l'âme d'un centenaire derrière le micro. Et le coup d'après, il te gazouille un *Boots Of Spanish Leather* si le cœur lui en dit. Un caméléon. Des cordes vocales greffées sur le bide. Le cerveau ne sert à rien. Je me suis toujours dit que Dylan était le seul mec qui chantait sans sa tête. Une bonne ligne de chant du Zim, c'est un poulet sans tête qui court dans un pré. Jetez une oreille aux bandes de 66. Un parachutiste qui se lance dans le vide. Sans contrôle.

Alors, ça râpe, ça grince, ça couine.

Ceux qui moquent sa voix de canard, ses cassures mélodiques, ses supposés problèmes de justesse se trompent. Ils ne regardent pas au bon endroit. Ils l'écoutent de loin. Alors qu'il faut entrer aller toucher ses amygdales, se délecter ses « s » sifflés en fin de vers sur *Visions Of Johanna*. Lorsque Dylan perd la connexion entre l'intention et le résultat, quand ça ne sort plus du bide, il se perd. Il n'est plus chanteur, il joue à être le chanteur. C'est ce que font un paquet d'artistes, remarquez. Mais chez Dylan, ça se voit tout de suite.

Prenez sa voix d'Elvis Presley du pauvre sur *Nashville Skyline*. Il n'est plus Bob Dylan. Il erre. En 74 ? Le Band est derrière lui, ça sent 66 mais ça



sent surtout la redite. Et Dylan ne rabâche jamais. Hurllements grossiers, interprétations lavées de toute sensibilité... Bobby qui fait semblant d'avoir envie, qui feint la rage, la colère, le rock'n'roll... Qui y croit ?

Et l'année d'après, avec un projet centré sur ses envies du moment (la Rolling Thunder), il retrouve grâce et élasticité, puissance et nuances.

Petite anecdote, qui résume pas mal de choses.

Récemment, l'ingé son présent lors des sessions new-yorkaises de *Blood On The Tracks* – les premières, très épurées, avant que Dylan ne file dans le Minnesota réenregistrer la moitié du disque avec un groupe monté sur place par son frère – est revenu sur l'enregistrement d'*Idiot Wind*. Dylan envoie une version à pleurer, le studio entier est à genoux. Alors qu'il crache les derniers postillons du dernier vers, Dylan se retourne vers la cabine : « *Était-ce suffisamment sincère ?* »

L'enregistrement

Le sujet clé. Dylan est un type qui a passé sa vie à enregistrer des chansons alors que le processus d'enregistrement est quelque chose qu'il déteste et qui le frustre terriblement. Dylan cherche l'authenticité et il semble considérer le studio comme un obstacle. Ceux qui moquent le caractère approximatif des enregistrements du Zim n'ont pas compris que professionnaliser le processus, c'est flinguer Bob Dylan. Dylan a besoin de liberté, d'un cadre mouvant pour pouvoir chanter absolument comme il l'entend. Il a besoin de fraîcheur. Lors des sessions de *Time Out Of Mind*, alors que Lanois l'emmerdait pour qu'il chante *Not Dark Yet* un ton plus haut, comme il l'avait fait une fois lors des répétitions d'Oxnard, Dylan s'énerve et prend à parti son complice Tony Garnier. « *Tu m'as peut-être entendu chanter deux mille fois, Tony, est-ce que tu m'as déjà entendu chanter deux fois une chanson de la même manière ?* » Fin des sessions de *Time Out Of Mind*.

Dans ses Chroniques, Dylan revient longuement sur l'enregistrement d'*Oh Mercy*. Et le récit qu'il en fait résume parfaitement son état d'esprit. Souvent, les premières prises lui conviennent. Il y a des imperfections, Lanois les entend, lui-même les entend, mais n'y a-t-il pas toujours des imperfections ? Et lorsque Lanois imagine de nouveaux arrangements, une rythmique plus funky par exemple, Dylan ne s'y retrouve pas. Il ne s'y retrouve pas parce que la structure du morceau ne correspond plus à son texte, parce que la structure devient trop rigide, parce qu'il n'est pas à l'aise derrière le micro. Donc Dylan entre toujours en studio à rebrousse-poil. Tout l'ennuie. Expliquer ce qu'il veut aux musiciens l'ennuie, d'ailleurs la plupart du temps il ne leur adresse pas la parole – ou alors,



exemple parmi tant d'autres, il annonce *Tangled Up In Blue* en Sol et démarre *If You See Her, Say Hello* en La. Multiplier les prises l'ennuie. Le mixage l'ennuie – « *de toute façon, je n'entends pas la différence entre tous ces différents mix, pour moi le premier est le bon.* »

Dylan n'a jamais passé autant de temps en studio que sur la période 85-88 et ces longues et pénibles séances donneront lieu à ses disques les plus insipides. En comparaison, *John Wesley Harding* – chef-d'œuvre parmi les chefs-d'œuvre – a été enregistré en trois jours.

Finalement, peu ont su enregistrer Dylan. Lanois est probablement le seul qui a su tisser un espace sonore raffiné tout en ménageant un espace suffisant de liberté à Dylan. Les sessions d'*Oh Mercy* ont été difficiles, mais Dylan s'est toujours montré satisfait du résultat. Celles de *Time Out Of Mind* ont été plus laborieuses encore, et si le résultat est fabuleux, Dylan ne voudra plus se confronter par la suite à un producteur qui se mêle de la direction artistique. Il s'invente donc un pseudo de producteur – Jack Frost – et bosse dorénavant tout seul. S'il n'avait pas franchi le pas, pas sûr qu'il y aurait eu le moindre successeur à *Time Out Of Mind*. Au moment de la sortie de *Love & Theft*, on lit ainsi un Dylan goguenard assuré que personne n'a jamais su enregistrer sa voix, « *parce qu'elle a tendance à subvertir le système* » – il y a un chapitre sur la haute estime de soi-même ?

Globalement, les enregistrements du Zim sont donc approximatifs. Ils sont loin d'être irréprochables techniquement. Mais ce souci permanent de privilégier la magie de l'instant lui a permis de rester un artiste vivant, même en studio. Il y a une énergie, une force dans ses enregistrements qui en font toute la spécificité. Finalement, le désamour de Dylan pour le travail studio est aussi à l'origine de sa profonde originalité.

Le Never Ending Tour

L'objet de fascination ultime. Old Bob qui promène ses grognements de sorcier depuis maintenant plus de 20 ans sur les routes du monde. Un cas unique, une source inépuisable d'extase pour les fans. Dans ses Chroniques, il revient sur la genèse du NET (Never Ending Tour). Après une décennie à promener son fantôme sur les scènes du monde, souvent accompagné de backing bands prestigieux (Petty, le Dead), le Zim décide de partir à la recherche d'un nouveau public : « *J'avais absolument besoin de ce nouveau public – l'actuel ayant plus ou moins grandi avec mes disques, il ne me verrait jamais comme quelqu'un d'autre, ce qui était compréhensible. À bien des égards, il n'était plus de première jeunesse, ses réflexes s'étaient émoussés. On venait voir et non participer. C'était très bien comme ça, seulement je voulais toucher ceux qui hier n'existaient pas.* » Il ajoute à cette volonté de renouveler le cheptel de ses fidèles quelques techniques fumeuses, à base de triolets magiques, qui ne convainquent personne

d'autre que lui-même. Il y aurait même eu une sorte de révélation mystique, un soir de concert en Suisse, mais là encore, pas grand monde n'y croit. Ce qui est certain, c'est que soudainement Dylan renoue le fil avec son répertoire et s'y replonge avec envie.

Donc Dylan tourne, tourne, tourne. Sans se soucier de ce qu'il a à vendre ou de ce qu'il n'a pas à vendre. Il a lui-même adoubé le terme « Never Ending Tour » lors d'une interview en 1989 avant de s'en moquer dans les notes de pochette de l'album *World Gone Wrong*, rebaptisant ses tournées avec humour : « The Money Never Runs Out Tour », « Southern Sympathizer Tour », « Why Do You Look At Me So Strangely Tour », « The One Sad Cry Of Pity Tour », « Outburst Of Consciousness Tour », « Don't Let Your Deal Go Down Tour ». Plus tard, agacé par l'utilisation du terme, il conclura lapidairement que « tout a une fin. »

Maintenant, allons-y pour les clichés : « *On ne reconnaît pas les chansons ; il n'était pas content d'être là, il ne s'est jamais adressé au public ; blablablaba.* » En fait, Bob Dylan est effectivement moins mort que les réflexes du grand public. Ses vieilles chansons sont pour lui un terrain de jeu, pas un musée. Il leur casse la gueule. On aime ou pas le résultat, il y a des grandes réussites et des ratages complets, mais la démarche est éminemment louable. Sa voix est ce qu'elle est, il ne peut pas s'inventer des possibilités qu'il n'a plus. Maladie ? Alcool ? Drogues ? Cigarettes ? Un peu de tout ça ? Ses cordes vocales sont en tout cas en lambeaux, mais comme il est doué, il a su réinventer totalement sa manière de placer sa voix et sa façon de chanter. Je conseille à tout le monde de jeter une oreille – au hasard – au *Mr Tambourine Man* de Medford en 2001, pour mesurer à quel point le combat entre un chanteur et sa chanson peut être réjouissant.

Conseillons également aux individus qui veulent absolument entendre qu'ils ont été « formidables ce soir » de ne pas aller voir Dylan. Si vous espérez qu'il mouline des anecdotes au kilomètre – souvent les mêmes d'un concert à l'autre d'ailleurs – restez également chez vous et matez un concert de Paul McCartney.

Le NET, c'est comme le vin, il y a les bons et les mauvais crus. Le début des années 90 est poussif, la période 97-2002 est fantastique. Récemment, après plusieurs années un peu plan-plan, il a retrouvé un second souffle. On le retrouve plus régulièrement au milieu de la scène – ça paraît rien, mais je vous assure que c'est déjà beaucoup – et il semble abandonner petit à petit son Bontempi de seconde zone pour reprendre goût à la guitare avec laquelle il envoie pain sur pain – mais un pain de Bob Dylan à la guitare, on en redemande. On a eu droit à des sortes de « sing-along » l'an dernier sur *Just Like*

A *Woman* et il y a quelques semaines à Milan, on a découvert un Dylan bête de scène sur un *Can't Wait* d'anthologie – il a même plusieurs fois longé la scène, et Bob Dylan qui marche je vous assure que ce n'est pas rien ! Parmi les grands moments du Never Ending Tour en ce moment, citons les bouleversantes *Not Dark Yet* et *Forgetful Heart*, le classique *Ballad Of A Thin Man* qu'il a rarement aussi bien tenu, ou encore *Simple Twist Of Fate* servi en milieu de scène avec une gratte histoire de nous faire chialer. Bref, si les setlists tournent moins qu'à une époque, nous vivons de belles années du Never Ending Tour, et comme il devrait passer nous voir à l'automne, je vous propose de ne pas le rater.

Opportuniste et plagiaire ?

Rien n'est plus faux. Il n'y a pas moins opportuniste que Bob Dylan. Combien de fans a-t-il gagné avec sa trilogie chrétienne et ses sermons homophobes ? Il a des envies, des pulsions. Elles correspondent ou non à l'air du temps. Et pour un virage électrique qui le consacre icône pop, combien de *John Wesley Harding* balancés en pleine vague psyché ?



(c) 2010 Sue Kawalerski

Son arrivée dans le monde folk est souvent sujette à polémique. Il est vrai qu'adolescent, c'est l'énergie rock qui fait gonfler les joues du Zim. Mais le rock, à la fin des années 50 n'est plus en sève montante et surtout, le jeune Zimmerman a beaucoup de mal à monter un groupe. Alors, probablement que l'idée de s'en sortir tout seul avec un harmonica est séduisante. Et comment on apprend, lorsque l'on part de rien ? En se servant des autres. Dylan passe en mode éponge. Il rencontre, il apprend et il saute vers un nouveau professeur. On peut y voir de l'opportunisme, on peut surtout y voir un artiste qui se construit. Il est jeune, malléable. L'époque pue les droits civiques et le pacifisme. Il en prend de grandes bouffées et transcende la matière. Militant ? Jamais. Humaniste. À une ou deux exceptions près, ce que l'on considère comme les protest-songs de Dylan ne sont rien d'autre que des appels au réveil des consciences humaines. Ni de gauche, ni de droite. Dylan ne s'est jamais situé de cette manière-là. Pas d'idéologie. Des histoires, des chansons, de la poésie.

Et puis les Byrds, les Animals, secouent son répertoire et il se souvient de cette pulsion électrique qui l'excitait adolescent. Opportunisme ? Son premier single de 1962, *Mixed-Up Confusion*, était déjà électroifié ! Et pendant l'enregistrement de *Freewheelin'* il y avait un groupe sur plusieurs sessions ! Finalement, on accuse Dylan d'opportunisme quand son envie du moment colle avec l'humeur de l'époque, mais personne ne souligne que pour un virage profitable, Dylan s'est souvent retrouvé à contre-courant. On l'a dit, *John Wesley Harding*, album à l'austérité monacale, débarque en pleine veine psyché. Quand le rock se laisse aller à la virtuosité technique et à des compositions ambitieuses, il plonge en pleine coolitude western-country. La vague punk se soulève ? Il devient le porte-voix de Jésus, refuse de jouer son répertoire profane sur scène, et se lance dans de longs sermons douteux qui paralysent d'effroi son public. Et depuis vingt ans, il semble vivre dans un autre espace-temps et se rêve en prolongement vivant de l'anthologie d'Alan Lomax.

S'il n'est pas opportuniste, est-il un peu voleur ? *Blowin' In The Wind*, premier tube. Mélodie construite sur le traditionnel *No More Auction Blues*. Pas la peine de s'en défendre, ça s'entend comme un coup de klaxon dans la nuit normande. Dylan a souvent expliqué qu'il n'était pas mélodiste, qu'il avait des airs dans la tête – ce type est une encyclopédie vivante, un musicologue de son époque – et qu'il se débrouillait avec tout ça pour bâtir un truc à lui. Dans une stupéfiante interview qu'il a accordée à Robert Hilburn il y a une petite dizaine d'années, Dylan est revenu en détail sur son processus d'écriture : « Vous devez comprendre que je ne suis pas un mélodiste. Mes chansons sont tout à la fois inspirées



*des vieux hymnes protestants, des chansons de la Famille Carter voire de variations des vieux blues. Ce qui se passe, c'est que je prends une chanson que je connais et je commence tout simplement à la jouer dans ma tête. C'est ma méditation à moi. Certains regardent des failles dans le mur pour méditer, comptent les moutons ou les anges ou l'argent ou quelque chose d'autre et le fait est que ça les aide à se détendre. Je ne médite pas de ces façons-là. Je médite sur les chansons. Je peux par exemple avoir constamment en tête le *Tumbling Tumbleweeds* de Bob Noland, que ce soit en conduisant une voiture ou en parlant à quelqu'un, ou en étant assis ou en faisant quoi que ce soit d'autre. Les gens penseront qu'ils me parlent et que je leur réponds, mais pas du tout. J'écoute cette chanson dans ma tête. À un moment précis, quelques mots changent et je vais commencer à écrire une autre chanson. »*

Ainsi, *Blowin' in The Wind* est probablement né sur les cendres de *No More Auction Block*, processus naturel pour un homme qui baigne dans la culture folk. L'emprunt est si naturel qu'il continuera à jouer sur scène *No More Auction Block* jusqu'à l'automne 62 alors que les premières versions de *Blowin'* datent du mois d'avril de la même année... On a vu voleur plus discret.

Les exemples d'emprunt manifeste sont nombreux. Les derniers en date, et parmi les plus spectaculaires sont sans doute ceux identifiés sur *Modern Times*, son 32^e album studio publié en 2006. Les airs sont des dérivés de chansons de Memphis Minnie, de Bing Crosby, de Sleepy John Estes ou encore des Stanley Brothers. Plusieurs vers sont manifestement inspirés du poète américain Henry Timrod. La polémique enfle. Dylan reconnaît avoir emprunté

une mélodie à Bing Crosby pour *When The Deals Goes Down* et rigole avec le reste. « *Je n'ai écrit que quatre chansons, s'est amusé un jour Dylan. Mais j'ai écrit ces quatre chansons un million de fois.* »

Au final, qui oserait affirmer que l'œuvre du Zim n'est pas profondément novatrice, originale et personnelle ? Dylan est un pont entre le passé et le présent. Un pont probablement plus joli que les deux rives qu'il relie.

En guise de conclusion

Mystérieux, le petit juif à bouclettes.

Paradoxal.

Lui qui peut être si chaleureux, convivial et drôle entouré de sa famille ou de son cercle de fidèles semble être parfois à la limite de l'autisme dès qu'il sort de sa sphère privée.

Anecdote.

Le pianiste Jim Dickinson est convoqué pour participer aux sessions de *Time Out Of Mind*. On envoie les assistants pour aller le chercher à l'aéroport. Dans la voiture, on le met en garde : « *Ne le regardez pas ni ne lui parlez, ne vous mettez pas en travers de son chemin.* »

Carrément.

Et il peut s'avérer être terriblement cruel.

Un exemple, parmi tant d'autres. *The Last Waltz*, dernier concert du Band. Scorsese est là pour filmer. Neil Diamond vient tout juste de chanter *Dry Your Eyes* et descend de scène pas mécontent de sa prestation. Il s'adresse à Bob :

« *Il va falloir que tu sois très bon pour passer derrière moi* ». Réponse cinglante du Zim :

« *Qu'est-ce qu'il faut que je fasse ? Monter sur scène et m'endormir ?* »

D'une manière générale, ses proches se taisent. Ses vrais amis, ses enfants, ses femmes ne donnent jamais d'interview. Il a su construire autour de lui une bulle qu'il semble difficile de percer. On a ainsi appris l'existence de son mariage avec Carolyn Dennis dans les années 80 plusieurs mois après... leur divorce, intervenu au début des années 90.

On l'a vu récemment se faire embarquer par la police parce qu'il se baladait sous la pluie avec capuche et perruque, les voisins trouvant la démarche du promeneur « suspecte ». Le Zim eut beau décliner son identité et assurer qu'il envisageait d'acheter une maison dans le quartier, les flics n'en crurent pas un mot. Probablement que l'idée que Bob Dylan puisse se promener seul dans un quartier résidentiel et sous la pluie leur paraissait totalement excentrique.

Excentrique, c'est un joli mot pour conclure un papier sur Dylan, non ?

Baptiste Monnot



Dylan et les instruments

S'il existe un fait immuable et incontestable à poser en amont d'un article tentant d'étudier les rapports entre Dylan et ses instruments, c'est bien que le Zim n'est pas un grand musicien. En effet, malgré maintenant 60 ans de pratique (il a commencé le piano à 10 ans, avant de s'attaquer à d'autres instruments durant son adolescence comme la guitare que son père lui a offerte avec un livret d'apprentissage, et l'harmonica après son départ pour Minneapolis), il se contente de posséder un niveau correct au piano et à la guitare, et est complètement anarchique à l'harmonica. À vrai dire, Dylan n'a jamais vraiment cherché à développer sa maîtrise des instruments, sauf quand c'était absolument nécessaire dans le cadre de son travail de compositeur.

C'est pourquoi malgré 50 ans de pratique, Dylan ne peut toujours pas tenir la dragée haute à un guitariste ou à un pianiste qui posséderait une maîtrise s'étalant sur une période plus courte. Cet aspect lui vaut d'ailleurs nombre de railleries de la part des anti-dylaniens (oui, ça existe).

Lorsqu'on se penche sur sa carrière en live, on peut d'ailleurs constater qu'à partir du moment où il se fait accompagner par un groupe sur scène, Dylan abandonne presque tout apport instrumental à ses chansons. Lorsqu'il tourne avec le Band durant les années 60, par exemple, la guitare, qu'il porte en bandoulière, n'est là, la plupart du temps, que pour servir le décorum du rock'n'roll. Durant cette période il s'illustre néanmoins souvent au piano lors de sublimes versions de *Ballad Of A Thin Man*, sa diatribe opiacée contre la presse de l'époque.

Aujourd'hui, Dylan ne se saisit de sa guitare que pour une ou deux chansons lors de son set, flattant ainsi la nostalgie des fans. Même son clavier semble parfois être là uniquement pour occuper ses mains. Seul son harmonica reste audible... et anarchique !

En apparence on pourrait facilement conclure que Dylan est l'un des rares artistes à avoir régressé au fil des années au niveau de sa maîtrise instrumentale. Mais en apparence seulement !

Car selon moi Dylan est tout sauf un mauvais musicien. Certes, le Zim n'est pas Eric Clapton, son talent d'instrumentiste s'exprimant avant tout dans sa polyvalence. En effet, au delà de sa voix, il maîtrise la guitare, l'harmonica, le piano et peut-être même la basse (mais sur ce point, le mystère demeure total). Outre sa polyvalence Dylan a apporté une vraie valeur ajoutée à chaque instrument qu'il a pratiqué.

Pour la guitare, il reste l'initiateur de beaucoup de vocations. Le Zim n'est pas un soliste, mais un guitariste rythmique très efficace, avec de très beaux fingerpicking (*Don't Think Twice, It's Alright*), et une attaque de cordes précise et remarquable quand elle se fait plus agressive (*It's Alright Ma*). Dylan, seul, n'a peut-être pas un jeu impressionnant, mais sa justesse est remarquable, et toujours au service du texte qui est central dans son œuvre.

Sa période électrique a, elle aussi, eu droit à de belles pistes de guitare, que ce soit en live ou en studio, même si Dylan préfère alors les faire jouer par des guitaristes avec davantage de maîtrise, Mike Bloomfield et Robbie Robertson par exemple. Je pense en particulier à *Tombstone Blues*, *Bob Dylan's 115th Dream*, ou *Subterranean Homesick Blues*. Mais là encore, ces guitares en furie restent au service du texte et du débit du chanteur.

Au niveau de la composition Dylan est à l'origine de deux des progressions d'accords les plus célèbres de la musique populaire : celle de *Knockin' On Heaven's Door*, un classique pour les apprentis guitaristes, et celle, plus intéressante, de *All Along the Watchtower*. Cette progression en VI-V-IV est une véritable découverte d'efficacité pour les musiciens de l'époque, et ils ne manqueront pas de la reproduire par la suite. Citons par exemple les Who avec *Fiddle About*, et surtout l'hymne rock par excellence, *Stairway To Heaven*.

Petite anecdote, cette progression est aujourd'hui employée jusqu'à l'excès par le heavy-metal (!).

Cet aspect modeste, mais parfaitement maîtrisé de la relation entre Dylan et la guitare fait de lui un de ses grands porte-parole dans l'imagerie populaire. Quand on pense Dylan, on l'imagine toujours avec sa guitare acoustique entre les mains. Ses morceaux sont devenus des standards pour les guitaristes romantiques en herbe. La guitare acoustique, on peut le dire, a gagné une grande partie de ses lettres de noblesse dans les mains du troubadour folk.

En ce qui concerne le piano, Dylan possède un feeling incomparable à cet instrument. Si le Zim n'est pas un grand technicien, il sait utiliser de façon absolument remarquable les qualités de cet instrument. On pense évidemment à l'enthêtante partie de piano de *Ballad Of A Thin Man*. Mais il en existe beaucoup d'autres : *Dirge*, et sa magnifique ligne harmonique au service de paroles romantiques, mais amères, et surtout *Blind Willie McTell*, qui à chaque écoute, rappelle à lui les âmes des vieux bluesmen disparus pour que le monde se souvienne des souffrances du peuple noir. Alors certes Dylan se met rarement en avant lorsqu'il est au piano, mais il ne faut pas oublier qu'il s'agit là de son premier instrument, et que même aujourd'hui le clavier reste son instrument principal sur scène.

En définitive, une scène de *Eat The Document*, où il chantonne une ritournelle seul au piano dans une chambre d'hôtel, nous rappelle que Bob Dylan n'a jamais eu besoin d'une instrumentation lourde ou de solos interminables pour faire chavirer son auditoire.

Pour l'harmonica, là c'est une autre affaire. Sa technique est pour le moins non conventionnelle. En effet lorsque Dylan se lance dans un solo, sa structure est pour le moins anarchique. Et pourtant, si vous demandez à n'importe quelle personne de citer un harmoniciste célèbre, il y a de grandes chances qu'elle vous dise Bob Dylan. C'est bien simple, dans l'imaginaire collectif, l'harmonica est rattaché à Bob Dylan. Et pourquoi ? Simplement parce que ses parties d'harmonica ont beau être chaotiques, elles possèdent un charisme incontestable qui finit par les rendre attachantes.

Dylan n'est donc pas un technicien de la musique, mais il joue juste en mettant son instrument au service de ses chansons et surtout il possède une vraie identité à chaque instrument, et c'est aussi ça, la marque d'un grand musicien.



Discographie sélective

Pour beaucoup Dylan reste avant tout l'artiste de deux trilogies. L'acoustique et l'électrique. Ces six disques sont considérés comme les pierres angulaires de son œuvre. Pourtant, le Zim a réalisé de nombreux autres très grands albums durant sa longue carrière. Voici une sélection de disques auxquels vous devriez jeter une oreille.



John Wesley Harding
(1967)

L'année 1967 est, paradoxalement, une des moins abordées et des plus floues de Bob Dylan. Pourtant, il s'agit probablement de la période la plus mystérieuse, déroutante et fascinante de sa très longue carrière.

La presse et les fans n'avaient alors que ces questions en tête : où est-il ? Que fait-il ?

Car, comme chacun le sait, Robert Allen Zimmerman a disparu dans la nature à la suite de son accident de moto le 29 juillet 1966.

Plus personne ne sait sur quel pied danser et les rumeurs les plus folles se mettent à circuler, véhiculées par les fans et la presse.

Dylan serait mort, paralysé, défiguré (faites votre choix). Certains membres de son entourage le disent en cure de désintoxication. Il serait accro à l'héroïne et aux amphétamines.

On le dit fini, au bout du rouleau. L'annulation de la gigantesque tournée américaine, prévue pour la fin 1966, ne fait qu'inquiéter les fans qui croient sa carrière définitivement terminée.

Nous n'avons jamais su ce qu'il s'est vraiment passé. Il faut avouer que le fait qu'il n'existe aucune trace d'une hospitalisation contribue à la légende. Dylan, grand brouilleur de piste devant l'éternel, s'est probablement beaucoup amusé de ces rumeurs et de ce halo de mystère qui entoure cet événement.

Puis on retrouve finalement sa trace. Il serait terré à West Saugerties, près de Woodstock dans l'état de New York. Il serait dans une sorte de « retraite campagnarde », s'occupant avant tout de sa famille. Ses anciens acolytes, les futurs membres du Band, l'auraient rejoint en février 1967. On raconte qu'ils jouent beaucoup avec Dylan dans le sous-sol d'une maison. La légende des Basement Tapes est déjà en train de se faire.

Cette période de la vie de Dylan est souvent décrite comme étant un long temps mort de plusieurs mois. C'est faux, car il n'a peut-être jamais été aussi prolifique et actif.

En l'espace de quelque mois, il enregistre les Basement Tapes (plus de 100 chansons) et compose l'essentiel de son futur album, *John Wesley Harding*. Pour Robert Shelton, spécialiste de Dylan, le fait qu'il se soit coupé totalement du show-business et des médias a donné des ailes à Dylan. 1967 est l'année où il prend véritablement sa carrière en main. Dans le documentaire non officiel *After The Crash*, son ami intime Al Aronowitz déclare que sa retraite à Woodstock fut la période la plus joyeuse de sa vie. Les célèbres photos d'Elliot Landy le montrent d'ailleurs serein, jouant avec ses enfants, s'occupant de la maison familiale.

Pour le public, cependant, Dylan n'est plus qu'un fantôme. Des informations au compte gouttes, pas d'interviews, pas de concerts, pas d'apparition dans les médias. Il faudra attendre la fin de l'année pour que le « reclus de Woodstock », comme on le surnommait alors, fasse sa résurrection avec *John Wesley Harding*.

Bien que pensé et composé dans la campagne de Woodstock, Dylan décide d'enregistrer *John Wesley Harding* à Nashville. Il arrive dans le Tennessee en octobre 1967 et s'installe dans un hôtel de la chaîne Ramada Inn. Selon son fidèle producteur Bob Johnston, il n'en sort que très rarement et la majorité de ses rendez-vous avec sa future équipe se fait dans sa chambre.

Dylan veut un enregistrement simple et une orchestration dépouillée, très acoustique, dans l'esprit des Basement Tapes. Charlie McCoy doit assurer la basse et Kenneth A. Buttrey est derrière les fûts. Johnston fait part de ses inquiétudes, il a peur que le résultat soit trop austère.

Dylan accepte un compromis : l'ajout d'une pedal steel guitar pour étoffer un peu le son sur certains titres. Pete Drake est alors recruté.

La première session prend place le 17 octobre. C'est la première fois que Bob Dylan remet officiellement les pieds dans un studio d'enregistrement depuis *Blonde On Blonde*.



Trois chansons sont mises en boîtes. Tout va très vite. L'album est enregistré en seulement trois sessions. Dylan fait très peu de prises, cinq au grand maximum. Il tient à ce que tout soit très spontané. *The Ballad Of Frankie Lee And Judas Priest* ainsi qu'*It'll Be Your Baby Tonight* sont enregistrées en une seule et unique prise.

L'album finalisé sort dans les bacs le 27 décembre 1967. Tous les journaux titrent « Le grand retour de Bob Dylan ». C'est un succès commercial incroyable. Mais les fans et la critique sont très désemparés. Où est passé le Dylan électrique et surréaliste de *Highway 61 Revisited* et *Blonde On Blonde* ? C'est un Dylan à nouveau métamorphosé qui fait son entrée. Beaucoup ne saisissent pas le message et peu savent où il veut en venir.

N'en déplaise à certains, qui le considèrent comme une œuvre mineure, *John Wesley Harding* est l'un des albums les plus personnels de Bob Dylan. Et ce bien des années avant *Blood On The Tracks*.

Si l'ambiance générale de l'album rappelle la simplicité et l'austérité de sa période folk, c'est au niveau des paroles que Dylan effectue les changements les plus radicaux.

Dans une interview donnée en 1968, il s'explique sur sa nouvelle approche de l'écriture. Il veut des textes plus fluides, plus structurés, que chaque couplet raconte sa propre histoire.

Alors que *Blonde On Blonde* faisait la part belle au surréalisme débridé et à une structure très libre, *John Wesley Harding* est nettement plus rigide.

Bien que n'ayant pas abandonné totalement la forme surréaliste, Dylan introduit de nouveaux éléments dans ses compositions : l'imagerie d'une Amérique sauvage et rurale, le mythe de l'Ouest, mais également l'allusion à des événements bibliques. Il ne faut pas non plus sous-estimer l'aspect très autobiographique de certains titres.

Beaucoup ont vu dans *The Ballad Of Frankie Lee And Judas Priest* un pamphlet à l'encontre d'Albert Grossman, manager de Dylan.

Dans la chanson, Frankie Lee vient retrouver son vieil ami Judas Priest car il a besoin d'argent. Plusieurs passages font subtilement allusion à la retraite volontaire de Dylan ainsi qu'à sa toute nouvelle vie de famille :

*But sometimes a man must be alone
And this is no place to hide*
(Mais parfois un homme doit être seul
Et ce n'est pas un endroit où se cacher)

*«It's not a house,» said Judas Priest,
«It's not a house . . . it's a home.»*
(«Ce n'est pas une maison» dit Judas Priest
« Ce n'est pas une maison... c'est un foyer »)

*The moral of this song,
Is simply that one should never be
Where one does not belong.*
(La morale de cette chanson
C'est simplement que personne ne devrait être
Là où il n'a pas sa place)



Dans *As I Went Out One Morning*, Dylan fait référence au prix Tome Paine qu'il avait reçu fin 1963. Totalement ivre, Dylan avait fait scandale lors de la cérémonie en déclarant qu'il comprenait l'assassin de John F. Kennedy. *All Along The Watchtower* est une étrange métaphore de la chute de Babylone. Dylan flirte entre texte explicite et surréaliste.

Dans *John Wesley Harding*, la chanson titre, il peint le portrait d'un bandit romantique dans l'Ouest américain du 19^e siècle. Une image romancée bien loin du véritable John Wesley Hardin (sans le g), fou de la gâchette qui aurait tué plus de 40 personnes et qui était profondément raciste et instable psychologiquement.

Mais Dylan, encore, brouille les pistes. C'est Harding et non Hardin dont il parle. Subtil tour de magie pour remodeler le personnage à sa façon, un peu comme il était alors en train de le faire pour lui-même.

Éternel caméléon, Dylan change à nouveau de facette en cette année 1967. Adieu l'hirsute en Ray

Ban perpétuellement dans une autre dimension de 1965-1966. Le nouveau Dylan a plus que jamais les pieds sur terre.

Après le troubadour engagé et le génie amphétaminé, Dylan est maintenant le reflet d'une Amérique en sépia, rurale, nostalgique et familiale. Un retour dans le passé, alors que le monde est tourné vers l'avenir, l'été de l'Amour et le psychédéisme.

Il se démarque encore et toujours de ses contemporains. *John Wesley Harding* détonne à côté du *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* des Beatles. Alors que tout le monde y va de son concept album, Dylan sort un album d'une simplicité déroutante.

Simplicité qui n'a cessé d'engendrer néanmoins les théories les plus folles parmi les dynlanologues. *John Wesley Harding* serait la réponse de Dylan aux Beatles. Les portraits de ces derniers seraient d'ailleurs gravés sur l'arbre de la mystérieuse pochette.

Pour d'autres, les initiales JWH du titre de l'album seraient en référence à Yahvé (YHWH), le nom de Dieu dans la bible hébraïque.

Dylan, éternel objet de fantasmes.

John Wesley Harding reste un album très sous-estimé dans la carrière de Bob Dylan. Pourtant, il contient plusieurs des plus grands titres de son immense répertoire étalé sur plus de 50 ans de carrière. Jimi Hendrix, comme on le sait, fut très impressionné par cet album jugé trop « hors du temps » lors de sa sortie.

Mais une nouvelle génération d'auditeurs se bat pour donner plus de crédit à l'album, qu'ils n'hésitent pas à considérer comme une des plus grandes réussites de Dylan.

Richard Joray



**Nashville Skyline
(1969)**

Le 9 avril 1969, quelques mois avant que l'homme ne marche sur la lune, Dylan lui marche sur la tête en publiant un album country à mille lieues des œuvres qui ont fait sa fortune et sa réputation. Sur *Nashville Skyline* on ne retrouve rien, mais absolument rien de ce qui fait la personnalité de l'artiste Bob Dylan. Les chansons sont à la fois courtes (le disque ne dure que 27 minutes) et très simples, loin, très loin, des envolées surréalistes de la trilogie électrique.

La voix de Dylan est, elle aussi, complètement méconnaissable. Le chanteur au timbre éraillé fait place au crooner susurrant des mélodies suaves dans lesquelles on ne retrouve aucune trace des ruptures mélodiques qui ont fait son succès jusqu'alors.

Évidemment, l'objet divise les fans et aujourd'hui encore beaucoup considèrent ce disque comme un sympathique ovni dans une discographie aux exigences artistiques autrement plus affirmées. Mais si la transformation est radicale, elle n'est pas sans sens. En 1968 Dylan est fatigué de son statut d'icône dans une Amérique qui se cherche perpétuellement des héros. Malgré son déménagement à Woodstock, les fans le harcèlent. Ils fouillent ses poubelles, et iront même jusqu'à organiser un festival sur son paillason pour le pousser à sortir de sa retraite scénique.

Dylan n'est pas dégoûté de la musique mais il est écœuré par la déification dont il est l'objet. À cette période de sa vie, il en arrive à souhaiter que Bob Dylan n'ait jamais existé. Alors, c'est exactement ce qu'il va faire. Enregistrer un disque dans lequel Bob Dylan n'existe pas ! La déconstruction du mythe est en marche et elle atteindra son apogée sur l'album suivant, le fameux *Self Portrait*.

Mais contrairement à *Self Portrait*, *Nashville Skyline* est l'album d'un artiste sincèrement amoureux de la musique qu'il est en train de jouer. À partir de 1966 et de son retrait de la scène rock, Bob Dylan va très vite se rapprocher de Johnny Cash et de nombreux artistes de la scène country. Il trouve avec eux un nouvel équilibre dans sa vie familiale et son hygiène de vie va également grandement s'améliorer. Il décroche de la dope et arrête même de fumer. Musicalement il revient à plus de simplicité au contact de ces artistes qui, pour la plupart, pourraient être son père.

Lorsque le moment est venu d'enregistrer un nouvel album, il va naturellement trouver son inspiration dans cette scène musicale. Les sessions démarrent au mois de février 1969 et se déroulent selon Dylan de façon très décontractée, lui et les musiciens étant visiblement sur la même longueur d'onde. Après quelques jours de travail, durant lesquels plusieurs titres sont mis en boîte, son ami Johnny Cash débarque en studio pour enregistrer une série de duos avec le Zim. Les séances vont finalement s'étaler sur trois jours entiers, mais un seul morceau figurera sur l'album, il s'agit d'une reprise de la chanson *The Girl Of The North Country*. Les autres morceaux issus de ces sessions restent aujourd'hui encore inédits, même si un bootleg a fait surface quelques mois à peine après la sortie de l'album *Nashville Skyline*.

Les autres compositions figurant sur l'album restent largement au dessus de la moyenne. *I Threw It All Away*, *Country Pie*, *Tonight I'll Be Staying Here With You*, sont d'excellents morceaux écrits par un musicien qui aime sincèrement le style dans lequel il évolue. Néanmoins, c'est le titre *Lay Lady Lay* qui servira de locomotive au disque. Cette chanson a été initialement enregistrée pour figurer sur la BO de

Macadam Cowboy. Malheureusement, Dylan rend sa copie trop tard, et la chanson ne sera pas retenue par les producteurs. Dylan hésite alors à l'inclure sur la version finale de l'album. C'est finalement son entourage qui va le convaincre de la sortir en single. Le Zim ne croit pas vraiment au potentiel de la chanson, mais décide, pour une fois, de faire confiance à quelqu'un d'autre que lui-même. On connaît la suite : le single fait un véritable carton et entraîne tout l'album dans son tourbillon. *Nashville Skyline* grimpe jusqu'à la troisième place des charts aux États-Unis et décroche la première place en Angleterre. Pour ce qui concerne la déconstruction du mythe, on repassera.



Malgré ce succès populaire, la critique réserve un accueil mitigé à ce disque. Le changement vocal questionne particulièrement la presse. Lorsqu'on l'interroge à ce sujet, Dylan botte en touche en expliquant cette métamorphose par le simple fait qu'il ait arrêté de fumer. Personne n'y croit vraiment et cela d'autant plus que les proches du Zim confient que Dylan avait un timbre vocal assez proche de celui qu'on retrouve sur l'album *Nashville Skyline* lorsqu'il jouait dans les clubs de Minneapolis et de Saint-Paul durant l'hiver 1960, soit quelques mois avant sa venue à New York.

Nashville Skyline pose donc la question de la voix naturelle de Dylan. Pour ses fans et l'ensemble des critiques, le timbre nasillard du Zim semblait tellement naturel qu'il ne pouvait être qu'inné. Avec ce disque Dylan prouve qu'il n'en est rien et qu'il s'agit avant tout d'une technique vocale inspirée par ses idoles au premier rang desquels on retrouve Woodie Guthrie et Elvis Presley.

40 ans après sa parution, *Nashville Skyline* reste donc un anti portrait fascinant réalisé par un artiste qui aura passé des années à construire une légende et un personnage qu'il va finir par détester. Sur cet album ce n'est pas le poète surréaliste Bob Dylan qui chante, mais l'homme Robert Allen Zimmerman qui a fait ses classes dans les bars enfumés de Minneapolis et qui un matin de janvier 1961 a été sacrifié pour que puisse vivre la légende Bob Dylan. Plus qu'un retour aux sources *Nashville Skyline* est la réappropriation par un homme de sa propre identité.

Il va continuer sur la même lancée pour son album suivant le bien nommé *Self Portrait*. Qui sera particulièrement mal accueilli par la critique. Avec l'échec de *Self Portrait*, Robert Allen Zimmerman a peut-être définitivement cessé d'exister pour laisser la place à Bob Dylan, le chanteur à la voix éraillée qui

reprendra le micro sur l'album *New Morning* (un titre d'album très évocateur) publié en octobre 1970, soit moins de six mois après *Self Portrait*.

Vox Populi



**Planet Waves
(1974)**

Automne 1973, Dylan n'est plus le dandy intouchable du rock. Ses derniers albums ont décontenancé le public et les critiques. Si *New Morning* lui a permis de redresser la barre, les chansons n'étaient pas assez solides pour redonner au Zim son aura passé, et cela lui allait sans doute tout aussi bien. Depuis 1967 Dylan consacre la plupart de son temps à sa vie de famille et à la découverte de nouvelles formes artistiques comme le cinéma ou la peinture. La musique reste bien sûr toujours présente, mais elle n'est plus le centre de tout, cela fait d'ailleurs presque huit ans que Dylan n'a plus fait de tournée !

Mais depuis quelques mois l'ambiance devient de plus en plus lourde au sein du couple Dylan / Sara, cette dernière commençant à être fatiguée par les nombreuses infidélités de son mari. Le déménagement du couple à Malibu ne changera rien à l'affaire, mais permettra à Dylan de se rapprocher de Robbie Robertson, guitariste du band, qui l'accompagnait durant la fameuse tournée de 1966. Au fil des discussions, les deux parties retrouvent l'envie de reprendre les choses là où ils les avaient laissées huit ans auparavant. Robertson contacte alors les autres membres du groupe qui sont enthousiasmés par le projet.

Dylan sait que son retour sur scène sera un événement majeur et il souhaite le faire dans les meilleures conditions possible. Il quitte Columbia, à qui il reproche de ne pas avoir assez défendu ses derniers disques, pour signer chez Asylum, le nouveau label de David Geffen. Dylan obtient une avance importante en contrepartie d'un nouvel album. Le Zim propose alors au Band de l'accompagner, pour la première fois de sa carrière, en studio (il y eut une autre tentative de collaboration en 1965, mais elle fut rapidement avortée).

En octobre 1973 il part s'isoler quelques jours à New York pour composer de nouvelles chansons. Au moment de son départ, il n'a que trois titres dans ses valises. Mais Dylan est particulièrement motivé et il se plonge dans le travail jour et nuit pour oublier ses ennuis conjugaux. Lorsqu'il retourne à Malibu il a six nouvelles chansons dans sa besace.

Le studio est réservé début novembre 1973 et le disque est mis en boîte en seulement trois jours. Le seul point de désaccord entre Dylan et son staff concerne la chanson *Forever Young* qui est enregistrée en une seule prise dans une version lente. Dylan ne semble pas satisfait du résultat, mais ses musiciens insistent pour garder la version. Le débat sera long et houleux. Le Zim finira par céder avant de revenir à la charge lors du troisième jour d'enregistrement. Il insistera pour réenregistrer la chanson dans une version acoustique qui ne sera finalement pas retenue pour l'album. Rob Fraboni, producteur des séances mettra fin au débat en signifiant à Dylan qu'il existe déjà une très bonne version de ce morceau et qu'il restait peu de temps pour enregistrer les autres chansons. Le Zim rentre alors dans une rage folle :

« Ça fait cinq putain d'années que je compose cette chanson dans ma tête, et toi tu veux m'empêcher de l'enregistrer comme j'en ai envie ?! »

Frazoni ne cède pas, car le temps presse. Il demande à Dylan d'enregistrer le prochain titre. Après s'être calmé, le Zim empoigne sa guitare et enregistre en direct et en une seule prise la chanson *Wedding Song* qu'il a finie de composer quelques heures auparavant, puis il rentre chez lui. Le lendemain le staff d'Asylum contacte Dylan pour lui dire qu'il n'y a pas suffisamment de matériel pour faire un album. Une 4^e et dernière séance d'enregistrement est donc planifiée le 14 novembre.

Complètement monomaniacque Dylan décide de revenir une nouvelle fois sur la chanson *Forever Young* et d'enregistrer une version rapide de ce titre. Frazoni est dépité. Le Zim fait honneur à sa réputation de tête de cochon. Fier de lui, Dylan s'installe ensuite au piano et démarre une nouvelle

chanson qu'il vient juste de composer. Intuitivement Robbie Robertson rejoint le Zim pour l'accompagner sur ce titre qu'il n'a jamais entendu auparavant. *Dirge* est enregistré en une seule prise et est sans doute un des plus beaux moments de grâce de la carrière de Bob Dylan. Elvis Costello dira quelques années plus tard que cette chanson justifie à elle seule l'achat de l'album.

Lors de l'élaboration de la tracklist finale, Dylan insistera pour faire figurer les deux versions de la chanson *Forever Young*. Une manière pour lui d'avoir le dernier mot avec Frazoni. Il dessinera également lui-même la pochette de l'album. On choisit d'abord *Ceremonies Of The Horsemen* comme titre d'album, mais là encore, sans que l'on sache pourquoi, Dylan change brusquement d'avis et rebaptise le disque *Planet Waves*. Cette nouvelle lubie retardera la sortie de l'album et coûtera plusieurs milliers de dollars à la maison de disques.

Qu'importe, *Planet Waves* est publié le 17 janvier 1974 et reçoit un accueil favorable de la presse. Si la chanson d'ouverture traite des retrouvailles (entre Dylan et son public ?) la plupart des titres

de *Planet Waves* marquent un retour à des thèmes plus sombres dans la grande œuvre dylanienne. De nombreux morceaux font référence à des ruptures amoureuses (*Dirge*) ou même au suicide (*Gone Gone Gone*). *Planet Waves* ressemble à un crépuscule, une fin de route pour un couple au bord de l'abîme, car dans ce disque, comme dans les autres, le Zim parle avant tout de lui et de son histoire d'amour qui bat de l'aile. Pourtant à ce moment de l'histoire Dylan ne veut pas encore croire à l'inévitable (*Never Say Goodbye*), et il continue de déclamer un amour sincère à Sara sur plusieurs titres (*Wedding Song, Tough Mama*).

Peine perdue. À la sortie de l'album, le Zim s'embarque dans une énorme tournée avec le Band. Comme prévu les billets se vendent comme des petits pains et Dylan ne tarde pas à retomber dans les excès de ses anciennes tournées. Sara demande le divorce et Dylan plonge dans la plus grande dépression de sa vie. Mais ça, c'est encore une autre histoire.

Vox populi



Dylan est mort à la fin de sa trilogie chrétienne. Si cette dernière est d'un intérêt artistique discutable, elle a au moins le mérite d'être sincère. Entre *Slow Train* et *Shot Of Love* le Zim croyait peut-être n'importe quoi, mais au moins il croyait encore à quelque chose.

À partir de 1982 il ne sera plus qu'une ombre errante dans un monde qu'il ne comprend plus.

Durant toute la décennie, il va multiplier les mauvais choix tant au niveau de la production que du songwriting. Obsédé par l'idée de sonner moderne et professionnel, il publiera des disques sans âme et donc sans intérêt, car lorsque le Zim n'est pas concentré sur ses chansons toute son œuvre s'écroule comme un château de cartes. Sur scène il sauve les meubles en se lançant dans des tournées très lucratives. Jusqu'au milieu des années 80, chaque concert ressemble à une grande messe où parfois plus de 100 000 personnes viennent voir, plus qu'entendre, l'icône des années 60. Petit à petit les



setlists prennent des airs de grands Best of et le Zim interprète son répertoire en pilotage automatique. S'il y a bien une chose qui ne réussit pas à Dylan c'est la routine. Il revient longuement et lucidement sur ce moment de sa carrière dans ses chroniques

« *En venant à mes concerts, le public devait avoir l'impression de traverser un verger désert, des herbes mortes... Pour quantité de raisons, le whisky était sorti de la bouteille. J'étais toujours prolifique, mais jamais exact. (...) Les voies de ma musique*

n'étaient qu'une jungle de lianes. J'avais suivi les usages établis et ça ne marchait pas. »

Plus loin il ajoute la chose suivante :

« Professionnellement les dix dernières années m'avaient laissé défait et épuisé. Bien des fois en approchant de la scène avant le concert je m'étais surpris à penser que je ne respectais pas ma propre parole. Quelqu'un s'était évanoui en moi et j'avais besoin de le retrouver. J'ai tenté de le sortir de force (...) mais c'était inutile, je me sentais foutu, dépouillé... une épave. »

Les critiques sont évidemment très négatives et le public lui tourne peu à peu le dos pour ne pas voir la déchéance d'un des artistes les plus populaires des années 60-70. Bref, en 1988 Dylan est au bout du rouleau et envisage très sérieusement de mettre un terme à sa carrière discographique. Pourtant depuis quelques mois il semble avoir comme un retour d'inspiration. Seul chez lui il commence à écrire quelques textes, sans mélodies. Des bons textes... très bons même. Mais au lieu de courir en studio comme il l'aurait fait 20 ans plus tôt il se contente de les ranger dans ses tiroirs. La confiance n'est plus là. Quelques semaines plus tard, lors d'un dîner, il confie à Bono son projet de mettre un terme à sa carrière discographique. Bono lui conseille alors de contacter Daniel Lanois producteur de l'album phare de U2 : *The Joshua Tree*. La première rencontre entre les deux hommes sera assez froide, mais suffisamment constructive pour que les deux artistes au fort caractère acceptent de travailler ensemble.

Les séances démarrent à la nouvelle Orléans où Lanois a loué un vieux manoir qu'il transforme en studio. Le Zim souhaite commencer par un titre rock, *Political World*. Dylan enregistre une version très directe qui semble lui convenir, mais Lanois lui demande d'en refaire une autre et puis encore une autre. Et puis Lanois commence à changer les arrangements en les rendant plus funky. Dylan se demande bien où il veut en venir. Au bout d'un moment il quitte le studio pour n'y revenir que le lendemain matin. Lanois, qui a passé toute la nuit à bûcher sur le morceau, lui fait écouter le résultat final que Dylan qualifie de... très mauvais !

Évidemment avec deux têtes de cochons comme Dylan et Lanois le ton ne tarde pas à monter et le producteur finit par briser sa *Dobro* de colère contre les murs du studio. Ambiance.

Heureusement, toutes les séances n'ont pas été aussi viriles. Dylan y revient longuement dans ses chroniques publiées en 2004. Il rend hommage, par exemple, à la manière dont Lanois a produit la chanson *Ring Them Bells*, véritable pierre angulaire de l'album.

« Lanois en a conquis l'essence, le cœur, et il y a insufflé toute sa magie. Nous l'avons gravée exactement comme elle m'est venue. Deux-trois prises avec moi au piano, Dan à la guitare, Malcom au clavier. Dan a saisi l'instant à la perfection. Il a peut-être même embrassé toute l'époque. Il a fait le bon choix – produit une version précise, dynamique, sensible pour toutes les oreilles. La chanson se tient droite du début à la fin. »



Si les deux hommes ont une vision diamétralement opposée du travail en studio (Lanois prônant le professionnalisme là où Dylan souhaite privilégier la spontanéité), ils finiront néanmoins par apprendre à se respecter mutuellement. À tel point que le Zim dressera un portrait assez flatteur de Lanois dans ses chroniques, insistant sur le fait qu'il a su donner à cet album le son qu'il fallait pour mettre en valeur ses chansons. Lanois a sans doute aussi aidé Dylan à repositionner sa voix. Les clopes et l'alcool ont naturellement fini par user les cordes vocales du Zim qui n'arrive plus à projeter ses mots comme dans les années 60-70. Alors sur ce disque, il modifie complètement son phrasé pour se fondre totalement dans le paysage musical qui l'entoure. Les envolées mélodiques sont délaissées au profit d'un phrasé plus grave et expressif que jamais. Durant les années qui vont suivre Dylan n'aura de cesse d'approfondir le travail vocal entrepris sur cet album. *Oh Mercy* représente donc un véritable tournant dans la carrière du chanteur de 48 ans.

À la sortie du disque, en septembre 1989, les critiques furent bonnes, mais les ventes décevantes. Qu'importe, *Oh Mercy* représente bel et bien, avec le recul, une résurrection pour le Zim. Mais le Dylan qui

renaît n'est pas le même que celui qui est mort dix ans auparavant. Old Bob jette un regard désabusé sur le monde qui l'entoure comme le prouvent les chansons *Everything Is Broken* ou *Political World* qui décrivent un univers gouverné par le mensonge et le chaos. La racine de tous ces maux ? Dylan la trouve dans la vanité des hommes qui les poussent aux plus grands crimes (*Disease Of Conceit*). Dans la chanson *Dignity* (qui sera écartée au dernier moment de la tracklist finale de l'album) le Zim nous dit que, dans notre époque troublée, le peuple cherche un peu de dignité comme il cherchait des pépites d'or à l'époque du Far West.

*"Wise man lookin' in a blade of grass
Young man lookin' in the shadows that pass
Poor man lookin' through painted glass
For dignity"*

Mais dans ce disque Dylan ne remet pas en cause que le monde extérieur. Pour la première fois depuis *Blood On The Tracks* l'armure semble se fissurer pour laisser apparaître un homme rongé par le doute. Plusieurs titres de chansons se terminent par un point d'interrogation. Sur la chanson *What Good Am I ?*, par exemple, Dylan s'interroge sur son caractère individualiste comme il ne l'a jamais fait auparavant.

*"What good am I if I'm like all the rest ?
If I just turned away, when I see how you're dressed,
If I shut myself off so I can't hear you cry,
What good am I ?"*

On est loin des chansons comme *Trust Yourself* où, au début des années 80, Dylan appelait chacun à ne faire confiance qu'à lui-même.



En voulant absolument sonner comme un chanteur moderne Dylan a perdu, au cours des années 80, le fil ténu qui le reliait à son génie. L'enregistrement d'*Oh Mercy* lui a redonné confiance et l'envie de se replonger dans la musique traditionnelle qui a fait son éducation 30 ans auparavant. Au début des années 90 il enregistre deux albums de reprises de standards qui reçoivent un accueil critique très positif. Ceux-

Oh Mercy est un disque hanté par les absents et le temps qui passe. C'est comme si trop longtemps, le Zim avait fait semblant de ne pas être touché par tout ce qui l'entoure. Il fallait bien que ce qui est resté à l'intérieur finisse par déborder un jour. Sur *Most Of The Time*, Dylan se souvient d'un amour perdu (Sara ?). Il crève de lui dire qu'elle lui manque plus qu'elle ne saurait l'imaginer. Mais l'homme est fier, alors il lui dit exactement l'inverse.

*« La plupart du temps
Je ne pense même pas à elle,
Je ne la reconnaîtrais pas si je la voyais
C'est dire si elle est loin.
La plupart du temps
Je ne suis même pas sûr
Qu'elle ait jamais été avec moi
Ni moi avec elle. »*

La plupart du temps... évidemment tu m'as compris. Dylan ne saurait être plus transparent que cela.

Oh Mercy dit beaucoup de choses sur Dylan. Trop sans doute pour l'homme qui déteste se sentir vulnérable. C'est pourquoi, quelques mois seulement après la parution de l'album, Dylan retourne en studio pour enregistrer un disque au ton beaucoup plus léger. *Under The Red Sky*, album anecdotique, même si pas complètement désagréable, sort moins d'un an après *Oh Mercy*. Sans doute ce nouvel effort n'avait-il pour principal objectif que de replonger Dylan derrière un rideau de fumée duquel il était imprudemment sorti quelques mois auparavant.

Vox Populi

ci lui permettent de s'installer définitivement dans le fauteuil d'Old Bob, patriarche d'une Amérique à qui il rappelle la richesse de son patrimoine musical. Les honneurs et les récompenses se multiplient et le public attend impatiemment la publication d'un nouvel album de chansons originales.

Il attendra sept ans.

Jamais en trente ans de carrière le Zim n'avait mis autant de temps entre deux albums. Les hypothèses pour expliquer cette absence sont nombreuses, mais incertaines. On parle d'un manque d'inspiration, d'autres évoquent des problèmes de voix, d'autres enfin disent que Dylan n'aurait tout simplement plus envie de mettre les pieds dans un studio d'enregistrement.

La légende veut que l'inspiration lui soit revenue un soir d'orage.

Une tempête terrible oblige Dylan à rester cloîtré chez lui où il compose l'ensemble du disque en une seule nuit. Ça, c'est pour la légende, mais elle en dit long sur l'aura qui accompagne cette nouvelle livraison du troubadour folk.



Pour ce qui concerne les faits, le disque a été enregistré au début de l'année 1997, toujours en compagnie de Daniel Lanois qui avait déjà produit, huit ans auparavant, l'album *Oh Mercy*.

Les séances d'enregistrement furent encore plus houleuses que les précédentes, Dylan acceptant de plus en plus mal que quelqu'un vienne fouiner dans sa musique. Tony Garnier tentera de faire l'intermédiaire entre les deux artistes, mais le plus souvent lorsque ce dernier présentera une doléance de Lanois à Dylan, il se contentera de dire le plus fort possible :

« Ah bon ? Tu crois vraiment Tony ? Tu sais, tu as peut-être raison ! Si j'avais écouté les conseils des autres, j'aurais peut-être fait une belle carrière ! »

Les séances ne tardent pas à virer à la paranoïa. Les musiciens qui rejoignent le studio reçoivent une liste de directives ridicules qu'ils doivent absolument respecter pour éviter tout contact avec le Zim et Lanois rentre fréquemment dans des accès de colère qui alourdissent encore un peu plus l'ambiance générale.

Un des plus grands sujets de désaccord entre les deux artistes concerne la chanson *Mississippi*.

Une première version acoustique est enregistrée. Lanois, qui est à la dobro sur ce titre, la trouve absolument merveilleuse, mais Dylan souhaite lui donner une ambiance moins crépusculaire. Le Zim semble beaucoup tenir à ce morceau dont le texte aborde les rivages de la vieillesse et de la mort sans jamais tomber dans le misérabilisme. Plusieurs versions seront enregistrées, mais Dylan n'en retiendra aucune et surtout pas celle avec Lanois à la guitare ce qui mettra ce dernier hors de lui.

Les séances arrivent péniblement à terme et Dylan rentre chez lui, bien décidé à ne plus jamais laisser un producteur se mêler de son travail. Quelques semaines plus tard, il ressent de vives douleurs au niveau du cœur. Hospitalisé en urgence on lui diagnostique une histoplasmosse, infection parasitaire potentiellement mortelle dont les symptômes sont comparables à ceux de la tuberculose. Pour la première fois depuis dix ans il est obligé d'interrompre son NET.

Les fans, d'abord morts d'inquiétude, sont bientôt rassurés par les nouvelles provenant de la clinique. Dylan n'ira pas encore rejoindre Elvis.

Cette frayeur ne fera qu'augmenter les attentes des fans concernant le disque qui sort finalement en septembre 1997.

Sur la pochette on découvre un Dylan seul, pris en contre-plongée avec sa guitare dans les mains. La photo est floue comme celle de *Blonde On Blonde*.

À l'instar de sa pochette, *Time Out Of Mind* n'est pas un disque facile d'accès. Il ne comprend aucun refrain accrocheur, aucune mélodie facile et très peu de morceaux up tempo. L'ensemble de l'œuvre est hanté par une ambiance crépusculaire sur laquelle Dylan évoque des thèmes comme la rupture et la mort, mais aussi la rédemption que le poète trouve dans l'éloignement.

La route est le thème récurrent de l'album. Elle est évoquée dans presque toutes les chansons comme unique échappatoire aux contraintes de la vie et du temps. La liberté dans le mouvement, semble nous dire Dylan, en espérant atteindre les portes du paradis avant que celles-ci ne ferment leurs portes. Chaque titre de l'album contient une force émotionnelle renversante grâce à la voix de Dylan qui prend ici une toute nouvelle dimension. Le travail vocal entrepris à l'époque d'*Oh Mercy* atteint maintenant sa pleine maturité. La voix du Zim semble frappée par la grâce du désespoir. Chaque mot, chaque intonation, porte avec elle un flot d'images et de souvenirs qui touchent l'imagination de l'auditeur. Chaque vers claqué comme un coup

de tonnerre dans la nuit. Jamais l'écriture du poète n'aura été aussi précise et acérée. *Time Out Of Mind* est un poème qui dure presque 75 minutes et dans une époque où les artistes remplissent jusqu'à la gueule leur cd de chansons dispensables aucun titre n'est ici superflu.

Les critiques et le public ne s'y tromperont pas en réservant un excellent accueil à ce nouveau chapitre de la grande œuvre. *Time Out Of Mind* récoltera trois Grammy Awards dont celui du meilleur album et la presse considèrera, à juste titre, ce disque comme

étant le meilleur de Dylan depuis *Blonde On Blonde*. Presque quinze ans après sa parution *Time Out Of Mind* reste le dernier grand chef-d'œuvre en date de Dylan. Depuis il a produit de bons, voire de très bons disques, mais aucune de ses productions récentes n'atteindra les sphères de *Time*. Cet album contient quelque chose d'unique. La rencontre entre deux immenses artistes qui, le temps de quelques séances, auront su mettre un peu de leur égo de côté pour graver, ensemble, une œuvre intemporelle.

Vox Populi



Le saviez-vous ? Le saviez-vous ?

Le saviez-vous ?



En 50 ans de carrière le Zim nous aura aussi bien fait marrer, et pas qu'en sortant un album de Noël. Quelques exemples...

Dans les années 90, Bob Dylan a coécrit un titre avec Gene Simmons (oui, oui, le bassiste de Kiss !). Le morceau (*Waiting For The Morning Light*) verra finalement le jour en 2004 sur le second album solo du bassiste à la langue bien pendue. Nom du disque ? *Asshole* (ça ne s'invente pas !)



Quand il visite la Factory en 1965, le Zim s'est vu offrir par Warhol une de ses toiles représentant Elvis (il savait que Dylan était un grand fan du King). Pour montrer son mépris envers Warhol, le Zim s'est contenté de ficeler la toile sur le toit de sa voiture pour la ramener chez lui. Dylan n'a jamais accroché le tableau chez lui et l'a totalement oublié. Il est retombé dessus lors de son déménagement à Woodstock. Voulant s'en débarrasser, il l'a échangé à Grossman contre un sofa pour sa nouvelle maison. Sally, la femme de Grossman, l'a ensuite revendue pour 750'000\$ à la mort de son mari.



Le 12 janvier 1990, le Zim démarre son Never Ending Tour dans un petit club de New Haven : le Toad's Place. Événement majeur, car il va y donner le concert le plus long de sa carrière. 4 sets, une set list de 50 chansons et plus de 4h de concert. À la fin de la prestation, il s'adresse au public : « Merci ! Vous avez été vraiment indulgents, car on est en train de travailler certaines fins de chansons. Vous avez été très sympathiques ! ».

Dylan est en train de boire un verre avec Ron Wood lorsque Peter Grant, s'approche de leur table et tend la main à Dylan :

Grant : Bonsoir, je suis le manager de Led Zeppelin.

Dylan : Et alors ? Est-ce que je vous emmerde avec mes problèmes moi ?

Fin de la discussion...

Quand Dylan passait en Californie, entre 1975 et 1976, il s'arrêtait toujours à Shangri-La, la maison/studio du Band à Malibu. Il y emmenait toujours sa tente qu'il plantait dans le jardin de la propriété, en face de la plage. Qu'il vente ou qu'il pleuve, Dylan dormait toujours sous cette tente, ce qui faisait bien marrer ses collègues du Band.

Pour son film *Merci la vie*, Bertrand Blier a fait appel à Gainsbourg pour composer la bande originale. Ce dernier a une petite idée en tête, qu'il lâche comme cela sans trop y croire : pourquoi ne pas réaliser la B.O avec l'aide de Bob Dylan ?

Blier est tellement conquis par l'idée qu'il téléphone au producteur Phil Ramone dans l'espoir d'entrer en contact avec le Zim.

Ramone lui dit que le duo pourrait marcher, car ils ont tous les deux les mêmes habitudes en studio. Ils prennent souvent les premières prises, enregistrent live et ont eu l'habitude de travailler dans l'urgence.

Les jours passent, Ramone rappelle. Le Zim a eu vent de l'idée et serait plutôt partant pour travailler avec Gainsbourg.

Un seul problème, Blier est en retard dans la post production de son film et Dylan ne peut pas se libérer à temps. Le projet ne verra jamais le jour, faute de temps.

En 2004 avant un concert du Net, le Zim est d'une humeur exécrable. Il demande à son manager de ne laisser rentrer personne backstage sans laissez-passer.

Le manager va voir le service d'ordre et se montre particulièrement autoritaire avec les molosses à l'entrée.

- Personne ne rentre sans laissez-passer !

Puis il s'éloigne, avant de se retourner une nouvelle fois vers le service d'ordre

- J'ai bien dit personne !

Le soir venu Dylan débarque et comme de bien entendu le service d'ordre lui demande son passe pour rentrer. Au

début Dylan croit à une plaisanterie, mais pas du tout. Le service d'ordre refuse vraiment de le laisser rentrer !

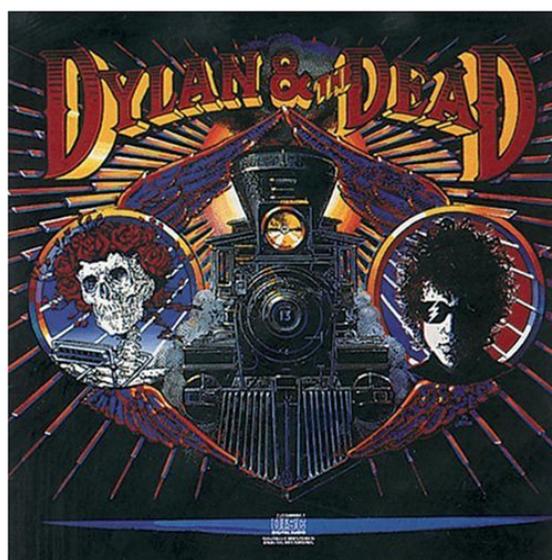
Le Zim rentre dans une rage folle, mais rien n'y fait. Il appelle son manager qui arrange l'affaire. Le Zim s'éloigne en ronchonnant. Le manager se tourne alors vers le service d'ordre et dit :

- Bien, on va préciser un point. Quand je dis personne ne rentre je veux dire : personne ne rentre... Sauf Bob Dylan !

En 1987 Dylan tourne avec le Dead. Les concerts sont loin d'être mauvais selon les fans. Début 1989, lorsqu'il s'agit de sortir un album live qui retrace cet événement Dylan se casse avec les bandes de la tournée et sélectionne lui même les chansons qui doivent figurer sur l'album. Pour une raison que seul Bobby tout puissant doit connaître, ce dernier sélectionne systématiquement les plus mauvaises prises de chaque morceau. Lorsque Bill Kreutzmann, batteur du Dead, entend le résultat, il manque de s'évanouir avant de rentrer dans une rage folle. À tel point que ses proches doivent l'empêcher de prendre sa voiture pour aller casser la gueule à Dylan !

L'anecdote ne s'arrête pas là. Quelques mois plus tard, Dylan au bout du rouleau, contacte le management du Dead... pour être intégré en tant que membre permanent du groupe !

Refus catégorique du Dead... On suppose que Kreutzmann n'était pas le dernier à s'opposer au projet !



News écrites par Vox populi, Baptiste Monnot,
Richard Joray



Bob Dylan à Tel Aviv

Robert Zimmerman n'était pas venu en Israël pour un spectacle depuis plus de vingt ans, c'est dire si l'attente était grande pour ce concert. Bien entendu, de grosses pressions ont été exercées pour qu'il ne joue pas mais bon le Bob du haut de ses 70 printemps, la pression, les menaces, il s'en fout comme de ses premières boots, alors il est venu à Tel Aviv pour jouer au stadium Ramat Gan rempli de fans de toutes les générations.

Le Zim était attendu pour ce concert littéralement comme le messie qu'il était dans les années 60, le seul risque d'une attente excessive c'est la déception qu'il peut en résulter. Mais heureusement pour moi, pas de risque, j'ai eu la chance de voir Dylan pour la première fois à Nice en juin 2010, il y a tout juste un an. Le concert avait été pour moi d'une qualité normale sans plus, même si j'étais déjà heureux d'avoir la légende en face de moi.

Alors pour moi ce concert à Tel Aviv, d'un côté, c'était comme avoir la chance de revoir un vieux pote que je n'avais pas prévu de revoir après le rencard à Nice et d'un autre côté c'était aussi la chance de voir encore une fois un des artistes majeurs du 20^e siècle et du suivant, un artiste que j'admire beaucoup. Il a toujours fait ce que bon lui semble, droit dans ses bottines. Dans la religion juive, il est une phrase qui m'a fortement marqué, celle du chemin du soleil, le « derer ha shemesh », cette expression veut dire que le bon chemin qui nous guide dans notre vie est celui du soleil qui se lève à l'est pour se coucher à l'ouest. Cette expression est aussi utilisée pour expliquer que ce chemin a été celui suivi par Abraham et ses descendants pour entrer au pays d'Israël depuis la Jordanie en passant par la ville de Naplouse.

Ce chemin est non seulement celui qui mène à Israël mais au niveau spirituel c'est aussi notre chemin de

vie, celui que doit suivre chaque être humain pour qu'il puisse se réaliser pleinement et Bob Dylan a toujours suivi le sien, du folk à l'électricité, de son lien avec le judaïsme de par sa naissance à sa conversion au christianisme, Dylan fait ce qu'il lui semble juste et il a raison, il suit son propre chemin du soleil.

Le Zim, il n'a plus rien à prouver, il est indépendant, il n'a de comptes à rendre à personne si ce n'est qu'à lui-même ou à Dieu (et encore, ce n'est pas sûr).

Le public qui vient le voir pense qu'en achetant une place à 100 euros, il va avoir droit aux chansons qu'il veut. Le Bob ne fonctionne pas comme ça et c'est tant mieux, le Bob, il vient pour jouer et il se casse, ce n'est pas un politicien qu'on achète, prêt à vendre



sa mère, son père, la cousine et la belle mère pour avoir quelques bulletins de vote en plus.

Bref, les gens voulaient du *Mr Tambourine Man* et quelques autres chansons sur commande, ils voulaient du « bonsoir Tel Aviv, ça va ? » Ils voulaient du « je vous aime... » Attendu comme le messie, le public espérait un traitement de faveur, moi je savais que non, il ne dirait pas un mot et je m'en foutais royalement.

Eh mon gars !!! Dylan ce n'est pas Céline Dion. Bob Dylan, c'est largement plus que ça, il est au dessus du monde le Bob, et il le regarde de l'intérieur de son Never Ending Train, et il se dit : « Merde !! Putain de Monde !! »



Le Bob, c'est l'électricité à l'état pur, c'est aussi une Hard Rain à lui tout seul et c'est magique, et pour moi c'était le bonheur, j'avais la chance d'être une nouvelle fois face à lui, alors j'ai encore plus apprécié ce concert que le concert de Nice, intimidé d'être face à la légende et occupé à prendre des photos et à filmer, pour avoir des souvenirs. À Tel Aviv, le Bob était comment dire, en forme, d'humeur badine, tout sourire dans son style de vieux bluesman à chapeau, échappé d'un bon Morricone, je l'ai trouvé plus en forme encore, visiblement heureux d'être là en Israël, qui est aussi son pays à lui.

Le concert était pour moi une grande réussite (seule l'organisation n'était pas à la hauteur), la beauté du blues et du rock façon Mr Zimmerman et la brutale vérité de la poésie du Dr Dylan. Écouter le son de son harmonica, c'est entendre toute la douleur du monde sur quelques notes sorties tout droit d'un bayou de Louisiane pollué par le pétrole et les dollars de BP. Du haut de ses 70 printemps, on dirait qu'il nous vient de sa machine à remonter le blues pour nous conter le passé, le présent et le futur, et le futur, il s'annonce sombre tout comme sa musique et sa voix rocailleuse sortie tout droit de Bourbon Street.

Au niveau de la set list du concert, le nerf de la guerre quoi, elle s'est avérée somme toute classique, apparemment identique à un précédent concert donné quelque jours avant en Angleterre.

Le Dylan et son backin' band de vieux pirates nous ont joué tout ça compact mais avec classe « with full energy » comme on dit et même si sa voix rocailleuse n'est toujours pas celle de la Queen Mercury, pour moi c'était largement suffisant pour vibrer aux sons de son harmonica et pour me dire que, merde, j'ai quand même de la chance d'être là :

1. Gonna Change My Way Of Thinking
2. It's All Over Now, Baby Blue
3. Things Have Changed
4. Tangled Up In Blue
5. Summer Days
6. Simple Twist Of Fate
7. Cold Irons Bound
8. A Hard Rain's A-Gonna Fall
9. Highway 61 Revisited
10. Forgetful Heart
11. Thunder On The Mountain
12. Ballad Of A Thin Man

Et pour le rappel, même sans « shalom Tel Aviv », pouvoir juste écouter avec un sourire en banane de la taille de l'URSS communiste ces trois chansons qui sont pour moi l'essence même de Bob Dylan, c'était déjà assez grand sans avoir besoin d'en rajouter: un *Like A Rolling Stone* d'enfer, *All Along The Watchtower* très sympa qui m'a rappelé combien le grand Jimi nous manque et enfin *Blowin' In The Wind* en version country très sympa.

Alors pour tout ce concert et bien plus encore, merci Mr Zimmerman, de nous avoir fait le cadeau de vos chansons et de m'avoir donné la possibilité de « Gonna Change My Way Of Thinking. »

Spawn from TLV





Gordon Giltrap

entrevue

Gordon Giltrap – Le troubadour discret

Gordon Giltrap fait partie de ces musiciens britanniques brillants encensés régulièrement par les célébrités du rock, mais étrangement méconnus, voire inconnus du public. Comme Bert Jansch ou Davey Graham. Univers ingrat que celui du british folk... Jimmy Page en chantait les louanges lors d'une entrevue accordée à Guitarist Magazine, Brian May disait qu'il était fier de pouvoir le compter parmi ses amis, Ritchie Blackmore ajoutait qu'il remercie Gordon de continuer à l'inspirer. Et Bert Jansch, justement, le décrivait comme un merveilleux guitariste.

La discographie de Giltrap est gigantesque. Elle s'étale sur plusieurs décennies au cours desquelles il a exploré différents styles musicaux, sans toutefois jamais sombrer dans la facilité de suivre les modes afin d'élargir son public comme d'autres ont pu commettre l'erreur de le faire. De l'ensemble de son œuvre transpirent ainsi la passion et l'authenticité. Notons également qu'il a gravé en 1970 une perle discographique que l'on pourrait qualifier d'acid folk avec le groupe Accolade. Place à l'entrevue maintenant...

Béatrice : Vous êtes né en 1948. Lorsque Londres était l'endroit où il fallait être pour les musiciens folks comme Bert Jansch ou Jackson C. Frank, en 1965, vous n'aviez que 17 ans. Jouiez-vous déjà dans des clubs à cette époque-là ? Quels sont vos souvenirs de la scène folk anglaise du milieu des années 60 ?

Gordon Giltrap : En 1966, j'ai signé un contrat avec Transatlantic Records, mais avant qu'ils puissent sortir un album, il fallait que je me fasse connaître sur la scène londonienne. Ce que j'ai fait en vadrouillant autour des clubs et, à un certain moment, en élisant résidence au légendaire Les Cousins. Toute la scène de l'époque était un sol fertile pour les jeunes musiciens comme moi, et il y avait de nombreux endroits où jouer. En regardant en arrière, c'était une époque excitante pour graviter autour, et je me

sens privilégié d'en avoir fait partie. Les Cousins, en particulier, était un endroit extraordinaire, avec des gens comme Paul Simon qui venaient y faire un saut et donner un concert sur-le-champ. Les artistes dans les parages du club, à cette époque, étaient Al Stewart, Jackson C. Frank, John Martyn, Davy Graham, Danny Thompson, Bert Jansch, John Renbourn, Wizz Jones, Anne Briggs, Roy Harper, Mike et Sally Oldfield, et bien sûr feu Don Partridge !

Béatrice : Le deuxième album d'Accolade a été réédité en CD, mais pas le premier sur lequel vous avez joué. Pourquoi ? Aurons-nous un jour la chance de pouvoir nous le procurer en CD ?

Gordon : Je n'ai aucune idée de la raison pour laquelle un seul des deux disques d'Accolade a été réédité en CD !

Béatrice : *Gospel Song* est une chanson de votre premier album en solo, *Never Ending Solitude* du deuxième et *Starting All Over* du troisième. Toutes les trois ont également été enregistrées sur le premier album d'Accolade. Pourquoi ? Et quelles versions préférez-vous ? Celles en groupe ou en solo ?

Gordon : Les trois morceaux que vous mentionnez se trouvent sur les trois éditions dans des formes différentes et, très honnêtement, je n'étais pas si prolifique à cette époque et j'avais donc besoin

d'utiliser autant de matériel que possible. Ma préférée (bien que je ne sois pas fou de tous ces essais vocaux du début) doit être *Starting all Over* sur mon album de MCA, *A Testament of Time* sur lequel on entend les arrangements de cordes épatants de mon bon ami Del Newman.

Béatrice : Vous avez connu davantage de succès dans les années 70 avec des albums dont le style est décrit comme étant du rock progressif. Êtes-vous d'accord avec cette description ? J'ai lu que ces disques ne font pas partie de ceux que vous préférez. Pourquoi ?

Gordon : Je suis plus qu'heureux d'être décrit comme un artiste de rock progressif ! Je n'ai JAMAIS été associé à la scène folk dans ce pays et c'est toujours le cas aujourd'hui. Peut-être est-ce parce que je ne suis PAS un musicien folk, ce qui est assez justifié, je suppose. Je crois fermement que ce que j'ai créé de meilleur a été écrit depuis ces albums de la fin des années 70 et du début des années 80. Mes raisons peuvent vraiment être trouvées dans la musique en elle-même qui, je crois, est ouvragée et exécutée plus finement et a bien plus de profondeur que beaucoup (pas tous) de ces albums de rock progressif du début du genre. Ma vie est plus stable maintenant qu'auparavant grâce au soutien de ma femme adorée Hilary qui m'a encouragé à être moi-même et à puiser profondément dans le cœur et à la source de mon inspiration. Je sais, ça peut sembler prétentieux, mais c'est vrai. Sans son soutien constant, je n'aurais pas pu avoir écrit le volume de l'œuvre que j'ai créée ces 25 dernières années.

Béatrice : Ainsi donc, vous vous décrivez vous-même comme n'étant pas un musicien folk. Quel genre de musicien êtes-vous alors ?



Gordon : C'est très difficile de catégoriser ma musique, mais je pense que le terme qui s'en approche le plus serait du rock classique acoustique.

Béatrice : Quels sont les musiciens qui vous ont influencé quand vous avez commencé à composer de la musique ?

Gordon : Bert Jansch, John Renbourn, Julian Bream, Edward Elgar.

Béatrice : Et quels sont ceux que vous aimez écouter aujourd'hui ?

Gordon : En toute honnêteté, je n'écoute pas vraiment beaucoup de musique, mais quand je le fais, c'est habituellement de la musique classique. Très rarement des guitaristes ! Il y a pas mal de nouveaux musiciens et chanteurs que j'entends à la radio et que j'aime bien. Adele par exemple est assez sensationnelle.

Béatrice : Qu'est-ce que ça fait d'être cité par Jimmy Page comme étant l'un des meilleurs guitaristes britanniques avec Bert Jansch et Davey Graham ?

Gordon : Je trouve ça assez surréaliste quand ces guitaristes méga-stars chantent mes louanges. C'est bien sûr un sentiment agréable. Malheureusement, ça ne paye pas les factures... (sourires)

Béatrice : Vous avez enregistré un album entier de morceaux de Bert Jansch, vous êtes donc vraiment un grand fan. Et il vous décrivait comme un guitariste merveilleux. Vous vous connaissez bien personnellement ? Pourquoi n'avez-vous jamais enregistré un album ensemble ? Est-il prévu que vous le fassiez un jour ? (Note de la rédaction : l'entrevue a été réalisée quelques semaines avant la mort de Bert Jansch...)

Gordon : J'ai fait un enregistrement CD de 6 morceaux appelé *Janschology* il y a plusieurs années en tant que dédicace à Bert Jansch dont l'œuvre des débuts a eu une profonde influence sur moi. Son premier album en particulier était assez de nature à changer votre vie à cette époque, pas seulement pour moi, mais pour des centaines de guitaristes d'alors. Oui, Bert et moi sommes de vieux amis. J'aurais adoré avoir travaillé avec Bert. En fait, il était invité sur un morceau d'un album que j'ai fait il y a longtemps. J'avais enregistré une reprise de son classique *Chambertin*. Malheureusement, le temps a passé et Bert a souffert de sérieux problèmes de santé récemment, alors la chance que nous fassions quelque chose ensemble maintenant est très mince. Bert ne m'a jamais réellement approché pour faire

quelque chose ensemble, c'est une personne très réservée, très calme, donc je suppose que ce n'était pas vraiment fait pour lui. Mais ce n'est pas grave, finalement je le connais assez bien en tant qu'ami pour comprendre un peu l'homme. Qu'il soit béni.

Béatrice : Dans les années 70, vous avez composé des morceaux inspirés par l'art préraphaélite (note de la rédaction : un mouvement artistique né au Royaume-Uni au 19^e siècle). Êtes-vous un grand amateur de cet art ?

Gordon : Oui, en effet ! J'aime l'œuvre des préraphaélites, et particulièrement celle d'Holman Hunt et Burne-Jones. Mais ce mouvement dans son intégralité est exceptionnellement magnifique, n'est-ce pas ?

Béatrice : À votre avis, quelle est la différence majeure entre le fait d'être un musicien aujourd'hui et celui d'en avoir été un dans les années 60 et 70 ?

Gordon : Le monde de la musique actuel est un animal totalement différent de celui qui date de l'époque où j'ai commencé dans les années 60. Je suis juste content de ne pas être un jeune musicien qui commence sa carrière aujourd'hui, je pense que je trouverais ça extrêmement difficile et destructeur pour l'âme. Internet et le téléchargement ont changé entièrement le visage de l'industrie et pas forcément pour le mieux. Je ne me plains pas pour autant, j'ai ma place dans l'histoire et c'est assez pour moi. À 63 ans, je suis reconnaissant d'avoir la chance d'être relativement en bonne santé et encore capable d'avancer dans ma carrière, et d'avoir sur le marché ma propre série de guitares portant ma signature est un vrai frisson et un honneur pour moi !

Béatrice : Y a-t-il une question que je n'ai pas pensé à vous poser et à laquelle vous auriez aimé répondre ?

Gordon : Je pense que vos questions sont excellentes, Béatrice, et je vous remercie d'avoir un tel intérêt pour ma musique. Malheureusement, je n'ai jamais vraiment joué en France à part avec le

groupe dans les années 70. Peut-être que cette entrevue fera son petit chemin pour y changer quelque chose !

Béatrice



Discographie officielle

- **Gordon Giltrap (1968)**
- **Portrait (1969)**
- **Accolade (1970)**
- **A Testament of Time (1971)**
- **Giltrap (1973)**
- **Visionary (1976)**
- **Perilous Journey (1977)**
- **Fear Of The Dark (1978)**
- **The Early Days (1978) (compilation)**
- **Performance (1980)**
- **The Peacock Party (1979)**
- **The Platinum Collection (1981) (compilation)**
- **Gordon Giltrap Live (1981)**
- **Airwaves (1982)**
- **Elegy (1987)**
- **A Midnight Clear (1987)**
- **One to One (1989)**
- **Guitarist (1990) (compilation)**
- **The Eye of the Wind (1991)**
- **A Matter of Time (1991)**
- **The Solo Album (1992)**
- **On a Summer's Night (1992) (live)**
- **The Brotherhood Suite (1995)**
- **Live At The BBC (1995)**
- **Troubadour (1998)**
- **Part of the Picture (2000) (compilation)**
- **Janschology (2000)**
- **Under This Blue Sky (2002)**
- **Drifter (2004)**
- **Secret Valentine (2007)**
- **As It Happens... (2009)**
- **From Brush and Stone (2009) (avec Rick Wakeman)**
- **Double Visions (2009)**
- **Shining Morn (2010)**

(source : http://en.wikipedia.org/wiki/Gordon_Giltrap)

Site de Gordon Giltrap : <http://giltrap.co.uk>

Site concernant la guitare qui porte sa signature : www.jhs.co.uk/gordongiltrap.html

Joan Baez

à la Fête de l'Huma



Les coulisses de la grande scène de la Fête de l'Huma, ou la non-interview de Joan Baez

Samedi 17 septembre 2011, 14 heures. Il faut montrer pattes blanches. Ou, mieux, le précieux bracelet jaune qui permet de franchir les barrières de sécurité du backstage de la grande scène. Amélie, bénévole de la sécurité, m'accueille et me donne une première indication : pour rejoindre les loges, il faut passer un parcours assez alambiqué fait de câbles, camions, containers en tout genre. Car, normalement, je suis là pour cela : interviewer Joan Baez pour *Libres Échanges*, rubrique tenue par les jeunes correspondants du journal l'Humanité. Une fois arrivé à la régie, juste derrière la scène, je suis encore plus désorienté : plusieurs personnes discutent autour d'un verre, d'autres attendent, d'autres encore arrivent et repartent. Parmi celles-ci je rencontre Thierry, qui travaille dans l'événementiel. Je cherche à savoir s'il sait comment faire pour contacter la production (privée, à ce que j'en comprends) de la grande scène pour m'entretenir avec Joan Baez. Il n'en sait rien. J'obtiens, enfin, à 17 heures, par quelqu'un, un numéro de téléphone. Après une heure de tentatives vaines, la personne qui me répond me rétorque que l'entretien va être impossible, même pour l'Huma. Je lui explique que c'est pour *Libres Échanges*, que nous sommes journalistes bénévoles, etc. Mais rien, elle ne veut pas entendre raison, « show biz is show biz », en gros. Déterminé à obtenir, malgré cela, cet entretien, je retourne voir Thierry, qui me révèle qu'il existe des loges VIP, joignables en passant sous un tunnel.

Après un bref parcours goudronné, nous arrivons en effet à un espace constitué d'un point restauration (catering) et des loges, avec moquette rouge, lumière d'ambiance et canapés. Le tout géré par des bénévoles. Je rencontre Élise, à sa deuxième Fête de l'Huma, qui m'explique que le restaurant

est commun aux artistes et aux bénévoles. Elle me dit cependant que les artistes peuvent passer des commandes spéciales : « par exemple, Joan Baez a demandé de la soupe ». Comme par miracle, la reine du folk passe juste derrière moi. Je voudrais lui parler mais elle se dirige tout droit vers sa table... Je dois trouver une autre stratégie.

16.17.18 sept. 2011

TOUTES LES INFOS www.humanite.fr

Joan Baez
Yannick Noah
Sum 41
Bernard Lavilliers
The Ting Tings
Gaëtan Roussel
Patrice
Nolwenn Leroy
Soprano
Les Percussions de Radio France
Fat Freddy's Drop + Souad Massi
Yvan Le Bolloc'h et Ma-Guitare S'Appelle Revient
No One Is Innocent + Cyril Mokaïesh
HK et les Saltimbanks + Dick Annegarn
Compagnie Pietragalla
Christophe Alévèque

fête de l'Humanité

LES 3 JOURS de septembre 2011 20€

Parc départemental Georges Valbon LA COURNEUVE
NAVETTE/BUS : à partir du RER B Le Bourget - M° ligne 7 et Tramway T1, Arrêt La Courneuve 8-Mai-1945
Site : www.humanite.fr - www.bac.com - 08 93 88 38 53 p.venue et poste de vente habituels - www.ticketnet.fr - 08 93 95 01 92 p.vente

À l'entrée du point restauration, on me dit de demander à Claude. Claude est un militant et bénévole de longue date à la fête. Il s'occupe du transport des artistes des loges VIP à la grande scène depuis 32 éditions. Cela m'étonne : le petit parcours doit faire 200, 250 mètres maximum : mais « *les artistes sont parfois un peu spéciaux, et il y en a qui nous demandent de les conduire en voiture.* » Joan Baez ressort du restaurant entouré de son staff et se dirige vers sa loge. Je commence à me dire que ça va être impossible avec tous ces gens qui l'entourent, les productions, etc. Puis, par magie, je la vois repasser seule. Elle me sourit, elle me dit « *bonsoir* », mais elle se rend rapidement vers l'autre côté des loges. J'essaie de l'appeler : peine perdue, un membre de son staff s'approche et me dit des mots incompréhensibles dans la langue de Shakespeare, parmi lesquels je saisis seulement : « *no photos* ». Pourquoi ? Je n'en sais rien, je n'ai pas d'appareil à portée de main... Soudain, Thierry revient et me fait connaître Edgard Garcia, le présentateur de la grande scène. Je décide de lui poser deux ou trois questions, car je commence sérieusement à penser écrire un article sur les coulisses et non pas sur Joan Baez. Edgard m'explique qu'il n'a plus peur, désormais, de se retrouver devant un grand public, mais qu'il est toujours impressionné. Il ajoute : « *tout comme Joan*

Baez, je sais qu'elle est très impressionnée de revenir ici après 40 ans ». Je me dis : encore elle ! Là ça va hanter mes nuits, cette histoire ! Du coup, je décide de faire une dernière tentative : aller voir la personne que j'avais eue au téléphone de visu. Je la retrouve un peu par hasard. Je lui réexplique la situation, mais elle me répond de manière presque méprisante, en ajoutant : « *c'est pas la peine de faire deux fois le même discours.* » Ça alors ! Je lui dis que « *quand même, on est à la Fête de l'Huma et on accepte déjà assez de pubs et du capitalisme comme ça, alors j'estime que les journalistes du journal, qui plus est bénévoles, devraient avoir libre accès aux artistes invités* ». Elle ne m'écoute presque pas, elle semble perdre sa patience et me lance un regard noir. Je me dis, alors : « *Tant pis, je vais faire un article sur la vraie fête, et les vraies coulisses, celles de Claude, Amélie, Élise, de tous ces bénévoles qui font vivre ces trois jours magiques, et non pas celles des loges dorées et des producteurs insensibles à une autre logique que celle du marché.* »

Et, sous le déluge, je retourne vers le Peuple, le vrai, celui du devant de la grande scène, pour écouter enfin le concert de Joan Baez. Loin du show-biz et du capitalisme.

Pish





Steve Hillage

L'homme qui venait d'ailleurs

Depuis plus de quarante ans, les sonorités électriques et électroniques de Steve Hillage ont su traverser le temps et les âges, permettant ainsi à plusieurs générations d'avoir un jour embarqué dans le vaisseau intergalactique du phénomène Hillage. Vapeur Mauve n'a pas échappé à la règle et n'a su résister à la tentation d'emprunter la navette pour une piqûre de rappel. D'Arzachel à System 7, notre voyage n'oubliera aucune galaxie, tout en passant par la planète Gong avec à la clef, un entretien du capitaine Steve en personne. Accrochez-vous, décollage immédiat.

La première étape de notre voyage intersidéral nous ramène à Londres en 1951, où Stephen Simpson Hillage voit le jour le 2 août à Chingford. En 1968 il formera avec plusieurs camarades d'école le groupe Uriel. Composé de Dave Stewart aux claviers, Clive Brooks à la batterie et Mont Campbell à la basse. Steve quant à lui en est aux commandes vocales et à la guitare. D'influence blues (Cream, Mayall, Hendrix...) le groupe est contraint de se dissoudre peu après sa création, lorsque Hillage quitte Londres pour étudier à Canterbury. Cependant, le trio restant continuera la musique sous le nom de Egg. Mais sous la pression de leur label, ils reforment Uriel avec Steve en 1969 le temps d'un album sous le nom d'Arzachel. Egg prend donc, comme chacun de ses musiciens, un pseudonyme pour cet album psyché. Un disque passé inaperçu à l'époque, qui très vite fera l'objet de pirates de par sa rareté et ses sonorités novatrices dans le domaine du psychédéisme britannique et qui sera réédité officiellement pour la première fois en décembre 2007. Étudiant à Canterbury depuis la rentrée 1969, Steve Hillage se lie d'amitié avec certains groupes comme Caravan ou Spirogyra avec qui il joue de temps à autre, avant de former en 1971 son propre projet Khan, avec le bassiste du Crazy World of Arthur Brown Nick Greenwood, l'organiste Dick Heninghem et le batteur Eric Peachy en remplacement de Pip Pyle initialement pressenti. Après une série de concerts avec Caravan et le départ de Heninghem, le groupe est rejoint par Dave Stewart en 1972, pour l'enregistrement de son unique album, *Space Shanty* dans un style entre space rock et progressif. Suite à des divergences avec Hillage, Greenwood quitte

le groupe, tandis que Steve et Dave continuent à composer, notamment ce qui deviendra plus tard *Solar Musik Suite*, avant que le groupe ne se sépare à la fin de cette même année. En 1973, Steve rejoint le nouveau groupe d'un autre compère de Canterbury, Kevin Ayers avec son Decadence. Ensemble ils enregistrent l'album *Bananamour* sur lequel Steve pose sa guitare sur de nombreuses compositions, même s'il n'est crédité que sur une piste. Fan de Gong, il s'installe en France la même année pour rejoindre le groupe de Daevid Allen pour les sessions de *Flying Teapot*, premier volet de ce qui deviendra la trilogie *Radio Gnome*. Très vite rejoint au sein du groupe par sa compagne Miquette Giraudy, Steve Hillage participe donc ainsi à ce qui est considéré comme le line-up de référence du groupe avec Daevid Allen, Gilly Smith, Didier Malherbe, Tim Blake, Mike Howlett et Pierre Moerlen. Ensemble, ils enregistreront donc les classiques du space-rock, *You* et *Angel's Egg*, en 1974 avant le départ d'Allen et le changement d'orientation musicale du groupe.



C'est à ce moment que Steve décide de prendre son envol en solo pour sortir en 1975 son premier opus, *Fish Rising*, avec plusieurs complices du Gong et de Canterbury comme Dave Stewart, Pierre Moerlen, Mike Howlett, Tim Blake, Didier Malherbe et bien sûr Miquette qui sera toujours présente à ses côtés tout au long de sa carrière. Entre psychédélimisme, progressif et space-rock, nous retrouvons sur cet opus tout le génie d'Hillage qu'on avait pu entendre ici ou là pour la première fois libéré de toute emprunte, le son unique et cosmique de Steve Hillage est né. Malheureusement, cet album ne rencontrera pas le succès espéré et Steve posera tout de même sa guitare sur l'album de transition de Gong, *Shamal*. Il continue sur sa lancée solo en 1976 avec l'album *L*, enregistré aux États-Unis avec les musiciens de Todd Rundgren qui produit le disque. Sur ce dernier, nous pouvons retrouver une reprise du *Hurdy Gurdy Man* de Donovan complètement revisitée à la manière de Hillage et qui participera à son succès. Il se constitue avec ces musiciens un groupe pour la scène et se décrit à l'époque comme un guitariste, compositeur et interprète de prog rock/fusion. Avec *Motivation Radio* en 1977, Hillage s'attaque cette fois à des formats de chansons plus courts, abandonnant ainsi les longues plages instrumentales. Cette idée lui vaudra de réaliser une de ses meilleures ventes de sa carrière. Avec *Green* en 1978, produit par le batteur de Pink Floyd, Nick Mason qui avait déjà produit *Shamal*, Steve retourne au space-rock des débuts

SANTOS PRODUCTIONS

STEVE HILLAGE

vendredi 23 juin 1978 - 21 heures

STADIUM - PARIS

N° 00014 **30 F**

et marque aussi définitivement le côté extraterrestre de sa musique avec un alien en guise de couverture. Steve dira d'ailleurs que sa musique est une sorte de langage extraterrestre, une manière de communiquer et d'approcher les peuples d'autres dimensions. En 1979 il sort son premier album enregistré en public, le *Live Herald*. Un double disque sur lequel est revisitée la carrière solo de Steve et où l'on peut juger de tous ses talents de musiciens de scène également, son génie studio n'étant plus à prouver. Cette même année, il prend à nouveau une toute autre direction musicale avec son *Rainbow Dome Musik*, un disque composé de deux longues plages instrumentales et prémisse de la musique ambient. L'électro, de plus en plus présent dans sa musique, marquera également l'album *Open* sorti la même



année. En cette fin des années 70, après avoir été un des piliers de la scène de Canterbury, guitariste du plus grand groupe de space rock, mené une carrière solo d'une main de maître et avoir été l'un des pionniers de la musique électro, Steve rejoint l'underground londonien, travaillant ainsi avec Nick Turner de Hawkwind, jouant en live avec le groupe punk Shame 69 et avec The Radio Actors emmenés par Sting, une nouvelle décennie pouvait ainsi s'ouvrir à lui sans rien regretter de celle qui venait de s'achever.

Au cours des années 80 Steve se fera plus discret et profitera de son expérience pour se mettre au service d'autres groupes en tant que producteur. Dans ses cordes, l'électro, le rock, le progressif et la new-wave seront à sa portée, avec la production notamment en 1981 du double Simple Minds, *Sons and Fascination/Sister Feelings Call*. Toujours en 1981, il s'occupe du groupe prog canadien Nash The Slash avec leur album *Children Of The Night* avant de produire en 1982, dans un style rock, le second opus de Robyn Hitchcock, *Groovy Decay*. En 1983 c'est le groupe Real Life qui se voit dirigé par Steve pour son premier album *Heartland* dans un style synthépop. Des sonorités froides et électroniques qui inspireront probablement Hillage pour ses deux seuls et uniques albums de cette décennie à paraître en 1983, *For To Next* et *And Not For*. Marqués par le single *Kamikaze Eyes*, ces enregistrements collent à l'air du temps, mais moins au public d'Hillage, malgré une guitare et un son aérien qui lui sont propres. Ce seront donc les derniers opus de Steve Hillage sous son nom et la décennie se terminera comme elle avait commencé, par la production. Avec entre autres le premier Cock Robin de 1985 le *Sooner Or Later* de Murray Head en 1987 ou encore le second album du groupe pop/prog britannique *It Bites, Once Around The World* en 1988.

Au début des années 1990 et inspiré par la prestation du groupe de techno/ambient The Orb qui avait joué son album *Rainbow Dome Musick*, Steve décide de partir dans cette voie avec Miquette pour leur nouveau projet, System 7. Duo électronique entre musique ambient et techno, System 7 est toujours marqué par les parties de guitares de Steve. Très vite, ils deviennent un groupe majeur de la scène underground londonienne et prolifique discographiquement avec plus de six albums parus entre 1991 et 1997 et une multitude de collaborations avec des artistes du genre comme Laurent Garnier, Carl Craig ou encore Derrick May. Cependant, Steve quittera parfois ses platines de DJ pour rejoindre celles de producteur comme en 1994 pour le troisième disque des Charlatans, *Up To Our Hips* en 1994 ou alors en 1998 pour produire et arranger le spectacle musical 1-2-3 Soleil des

chanteurs algériens Khaled, Faudel et Rachid Taha sur lequel Hillage mélange à sa guise électronique et musiques traditionnelles arabes. Il travaillera également au cours de cette période avec la chanteuse pop tunisienne Latifa et en 2004 avec le groupe Ozric Tentacles, qu'on pourrait considérer comme ses dignes héritiers. Toujours embarqués dans la capsule dance/electro System 7, Steve et Miquette surprennent leurs fans en 2006 en se produisant à la convention Gong à Amsterdam sous le nom de Steve Hillage Band. Véritable formation rock avec qui il rejoue pour la première fois, depuis plus de 35 ans, les compositions de ses albums solo, prestation qui fera d'ailleurs l'objet d'un DVD.



Steve et Miquette rejoignent également Gong, réunis autour de Daavid Allen, Gilli Smyth et Mike Howlett. Formation avec qui il reprendra la route en 2008, après avoir tout de même trouvé le temps de sortir un nouvel album de System 7, *Pheonix* et un disque en collaboration avec Evan Marc. À cette époque Steve et Miquette sont donc embarqués au sein de System 7, de Gong et du Steve Hillage Band qui continue à se produire en ouverture des concerts de Gong. Un Gong plus jeune que jamais et qui fera ses retours dans les bacs en 2009 avec l'album 2032 produit et mixé par Steve. La magie psychédélique des débuts est toujours présente, agrémentée par les technologies nouvelles et l'expérience de Steve qui deviendra pour ainsi dire le meneur de cette nouvelle formation, la meilleure depuis 35 ans pour les fans, tant il est omniprésent sur l'album, que ce soit à la composition, la guitare ou sur les arrangements.

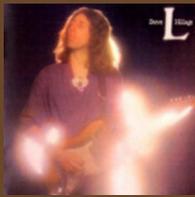
En cette année 2011, après deux ans de tournée avec Gong, c'est le dixième album de System 7, *Up* qui voit le jour et qui est aujourd'hui célébré. Notre thière volante vous fera également survoler dans un instant la discographie de Steve et bien sûr son entrevue. Pour ma part et pour conclure cette rétrospective, je ne peux m'empêcher de vous souhaiter un bon voyage au-delà des astres et de vous recopier cette phrase lue un jour sur lui : « *Écouter Steve Hillage, c'est comme regarder la Terre d'en haut* ».

Yenyen

DISCOGRAPHIES



Fish Rising
(1975)



L
(1976)



Motivation Radio
(1977)



Green
(1978)



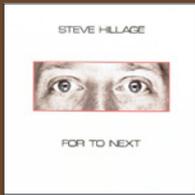
Live Herald
(1979)



Rainbow Dome Musick (1979)



Open
(1979)



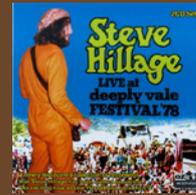
For To Next
(1983)



And Not For
(1983)



BBC Radio 1 Live (1994)



Live At Deeply Vale Festival 1978 (2004)

Avec Gong



Angel's Egg
(1973)



Flying Teapot
(1974)



You
(1974)

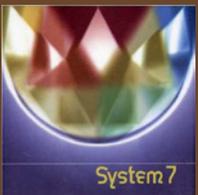


Shamal
(1975)



2032
(2009)

Avec System 7



System 7
(1991)



777
(1993)



Point 3 (Fire Album) (1994)



Point 3 (Water Album) (1994)



Power Of Seven
(1996)



Golden Section
(1997)



Seventh Wave
(2001)



Encantado
(2004)



Phoenix
(2008)



Up
(2011)

Autres



Arzachel
(1969)



Khan - Space Shanty (1972)



Evan Marc & Steve Hillage (2008)



entrevue

avec Steve Hillage

Vapeur Mauve : Revenons-en à Arzachel, quel effet ça te fait de voir aujourd'hui ce disque devenu culte pour les amateurs de psychédéisme ?

Steve Hillage : Je trouve cela plutôt amusant. Arzachel n'était pas un enregistrement que nous prenions très sérieusement à l'époque – tu peux voir ça par les drôles de noms que nous avons utilisés et les notes de pochettes. Je voyais ça comme un bon moyen d'avoir de l'expérience dans un studio d'enregistrement. J'avais 17 ans à ce moment-là.

VM : Arrive ensuite Canterbury et sa fameuse école. Quels groupes as-tu eu l'occasion de rencontrer là-bas ?

SH : J'ai appris à connaître tout le monde virtuellement sur la scène du Canterbury, principalement Caravan et The Soft Machine. Ce fut grâce à ma relation avec Caravan que j'ai eu mon premier contrat d'enregistrement pour mon premier groupe, Khan. Khan fut géré par le manager de Caravan. Et bien sûr j'ai présenté mes amis musiciens datant de l'école à ceux de la scène de Canterbury. Ce qui a finalement conduit Dave Stewart, claviériste, à devenir membre de Hatfield and the North.

VM : Et vient ensuite la France avec Gong. Comment as-tu rejoint le groupe ? Comment se passait la vie avec les autres musiciens ?

SH : J'avais déjà rencontré Daevid à Londres et on s'était bien entendu. J'avais entendu dire que Christian Tritch parlait et que Daevid envisageait d'agrandir le groupe Gong et de prendre un second guitariste. À ce moment-là, je venais juste d'arrêter mon groupe Khan, n'aimant pas la pression d'avoir mon propre groupe à tout juste 21 ans. Kevin Ayers m'a demandé d'être guitariste dans son groupe et j'ai enregistré quelques morceaux avec lui, puis nous avons commencé une longue tournée. Quand nous étions en France, j'ai rencontré de nombreux membres de la communauté Gong, incluant Didier et Miquette, puis ils sont venus avec Daevid à un concert de Kevin Ayers à Fontainebleau. Nous avons joué une « jam-session » fantastique, et à partir de ce

moment-là il m'a semblé clair que j'allais passer du groupe de Kevin à Gong. Nous avons eu une année fantastique en 1973 à la maison de la communauté Gong à Sens – parfois difficile, mais dans l'ensemble exaltant et inspirant !

VM : Tu as eu l'occasion de travailler avec Nick Mason sur ton album *Green*, est-ce que le travail réalisé sur *Shamal* par ce dernier t'a motivé à enregistrer avec ?

SH : Oui, ce fut par l'album *Shamal* que nous avons eu notre premier contact avec Nick et on s'est bien entendu avec lui, même si Miquette et moi-même avons seulement une participation légère dans *Shamal*. Quand nous avons appris qu'il était intéressé pour coproduire *Green* avec moi, on a tout de suite pensé que ce serait une étape suivante parfaite, juste après *Motivation Radio*, qui fut produit par



Malcom Cecil. J'ai appris beaucoup en production grâce à Nick, tout comme j'ai appris de Malcom et de Todd Rundgren.

VM : Penses-tu, au travers de ta carrière, avoir apporté un nouveau langage musical ?

SH : J'ai sûrement un style musical personnel très distinct – mais je ne dirais pas un nouveau langage musical. Mon but est de me connecter avec le langage musical le plus profond de tout l'univers!

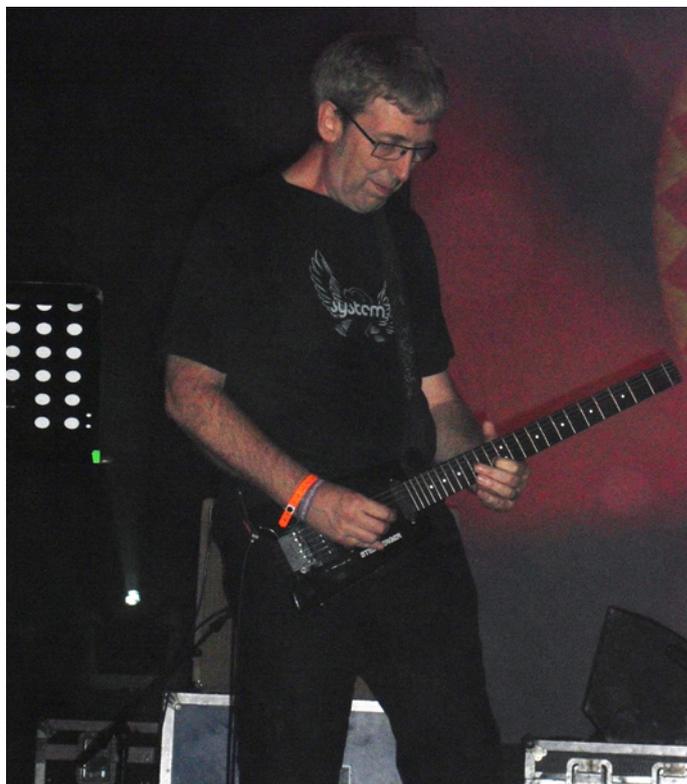
VM : System 7 peut sembler être la suite logique de ta musique, mais a-t-il pour autant été bien accueilli auprès de ton public ?

SH : Tu dois comprendre qu'à la fin des années 80, après m'être éloigné de la scène pendant la plupart des 8 ou 9 années précédentes, travaillant en tant que producteur, il n'y avait pas beaucoup d'audience pour le type de musique du Steve Hillage Band, ou même pour Gong. Et en réalité au Royaume-Uni, une grande part de la culture psychédélique s'était transformée en nouveau mouvement qu'est le « acid house dance music ». Au regard de l'audience que recevait la « dance music », nous avons lancé System 7, et somme toute nous avons reçu un bon accueil – de pas mal de personnes, la réaction était un peu « bienvenue à la maison Steve ». En réalité, je dirais même que notre début dans le projet System 7, et la relativement grosse publicité que nous avons reçue à ce moment-là, a aidé légèrement à stimuler un regain d'intérêt pour les musiques de Gong / Steve Hillage Band dans les années 90, ce qui a finalement mené à ce que nous faisons ensemble depuis ces dernières années. C'est une seule et grande famille !

Bien sûr, il reste aujourd'hui une minorité de gens très attachée au son « rock progressif » du début des années 70, et qui ne peuvent pas supporter le rythme de la dance music. Nous disons, très bien, tout le monde a ses propres goûts et nous ne cherchons pas à « convertir » quiconque et nous prenons toujours plaisir à jouer du vieux Gong / Steve Hillage Band – nous espérons simplement que les gens peuvent être ouverts d'esprit musicalement (Open Minded Musically, OMM).

VM : Rétrospectivement, *Rainbow Dome Musick* ne serait-il pas en quelque sorte, avec quelques années d'avance, le premier album de System 7 ?

SH : *Rainbow Dome Musick* représente certainement un élément dans le cocktail qu'est System 7, mais tu ne peux pas vraiment l'appeler le premier album de System 7 car ça n'a pas de rythme et fondamentalement System 7 n'est que rythmes. Il y a d'autres morceaux qui sont des précurseurs au



son de System 7, comme *Either Ships* sur l'album *Green*. Et bien sûr *For To Next/And Not Or* fut une étape de ce cheminement.

VM : Tu as également produit beaucoup d'artistes dans différents styles, quels sont tes meilleurs souvenirs en tant que producteur ?

SH : J'ai produit plus de 50 albums depuis la fin des années 70, j'ai eu de nombreuses grandes expériences et travaillé avec des personnes merveilleuses. Certaines choses ressortent peut-être : travailler avec Simple Minds en 1981, mon premier gros projet de production et l'album qui les a fait découvrir chez Virgin : produire *Ya Rayah* avec Rachid Taha, qui a ouvert de nombreuses nouvelles portes pour un son oriental moderne : et bien sûr, produire *1.2.3 Soleils*, le concert événement à Bercy en 1998.

VM : En 2006, tu re joues tes compositions avec le Steve Hillage Band avec qui tu feras ensuite les premières parties de Gong. Est-ce que cette expérience te donne envie de réenregistrer un jour un album rock ?

SH : Nous avons fait une prestation avec le Steve Hillage Band en 2006 au cours de la magnifique « Gong Family Unconvention » à Amsterdam, et ensuite nous avons joué pour quelques dates de la tournée 2009 de Gong. Mais à toutes ces occasions, c'était une sorte d'ajout à Gong. Faire du Steve Hillage Band un projet indépendant serait un engagement majeur, et nous aurions aussi besoin de faire de nouveaux albums, comme nous l'avons

fait pour Gong. Est-ce que ça se fera ? Peut-être en 2013 ? Je ne peux rien dire de certain, mais pour le moment le nouvel album *Up* de System 7 marche très bien, et System 7 reste notre première priorité.

VM : Tu reformes donc Gong avec Daevid Allen pour 2032 que tu produis. Une grande tournée suivit la promotion du disque. Est-ce que Gong est de retour ? Peut-on espérer d'autres albums avec cette formation ?

SH : On s'est rassemblé en 2008-2009 premièrement parce que c'était sympa de faire quelque chose ensemble une nouvelle fois et pour requinquer notre vieille amitié. L'album et la tournée ont été conçus en un seul projet. Je ne suis pas sûr que nous fassions un autre album de Gong prochainement, sûrement pas à la même échelle qu'en 2009 – mais bien évidemment, nous ne devons « jamais dire jamais » !

VM : Sur tes albums, tu as repris les Beatles ou encore Donovan, étaient-ils des influences pour toi ? Qui sont tes modèles ? Je crois que Don Van Vliet comptait également non ?

SH : Captain Beefheart bien évidemment ! On a fait un concert d'Uriel (à peu près au moment de

l'album *Arzachel*) au Middle Earth club à Londres, supportant Captain Beefheart – et il a emprunté notre microphone ! Une première étape pour la gloire ! Mais mon inspiration et influence première fut et est toujours Jimi Hendrix. Après ça tu peux mettre John Coltrane, Funkadelic, Kraftwerk – La liste est plutôt longue...

VM : Beaucoup de groupes actuels revendiquent ton influence, comme Ozric Tentacles ou encore Hilight Tribe. Que penses-tu de leur musique ?

SH : J'ai peut-être eu une influence quelque part dans leur parcours, mais je respecte ces deux groupes pour leur façon de faire une musique originale exprimant leur propre personnalité. Ed Wynne des Ozric Tentacles est un guitariste et un compositeur de première classe – et on fait beaucoup de concerts de System 7 avec Eat Static qui est le projet de l'ancien batteur des Ozric, Merv Pepler.

VM : Pour finir, aurons-nous l'occasion de te revoir bientôt en France ?

SH : Peut-être l'année prochaine - 2012.

Entretien conduit par Yenyen



Discographie sélective



Arzachel
Arzachel
(1969)



Khan
Space Shanty
(1972)

L'unique album d'Arzachel brille autant par la qualité de sa musique que par sa troublante ambiguïté. Le groupe voit le jour à Canterbury, célèbre pour sa foisonnante scène progressive. Toutefois, c'était le rock psychédélique et le blues ricain de l'époque qui allumaient les quatre protagonistes de cette perle. Mais, en cette fin des années 60, l'Angleterre avait davantage les oreilles rivées vers un courant musical plus robertwyattien. Arzachel enregistre alors un disque qui semble se situer sur un radeau en plein milieu de la grande mer qui sépare les continents européen et américain. *Leg*, quatrième morceau de l'opus, s'inspire très certainement de *Rollin' and Tumblin'* popularisé par Canned Heat tandis que *Metempsychosis*, qui ferme l'album, possède des passages qui le canterburisent davantage. Fabuleux amalgame qui fait qu'Arzachel est tout bonnement impossible à classer, cataloguer, enfermer dans un style. Notons que l'ensemble se composait des trois musiciens du groupe Egg et de Steve Hillage. Ils officiaient initialement au sein d'une formation appelée Uriel, puis Steve a quitté le groupe pour poursuivre ses études, Egg était alors sous contrat avec une maison de disques. Hillage les a retrouvés à l'occasion de l'enregistrement de cet unique album pour lequel ils ont adopté le nom d'Arzachel pour éviter des possibles problèmes légaux.

Béatrice



Space Shanty est la seule trace discographique de ce groupe formé par Steve Hillage en avril 1971 en compagnie de Nick Greenwood (basse), Eric Peachey (batterie), qui succède très rapidement à Pip Pyle en partance pour Gong, et Dick Heninghem (orgue). Ce dernier quitte le groupe en octobre, juste avant les sessions d'enregistrement de l'album qui s'étalent sur novembre et décembre 1971 et pour lesquelles Hillage retrouve son complice du temps d'Uriel, Dave Stewart, déjà bien occupé avec Egg et bientôt avec Hatfield & The North. Le disque paraît en juin 1972 sur le label Deram et constitue une bonne surprise pour les amateurs d'un rock progressif aux accents jazzy, pas très éloigné d'un groupe comme Caravan. Il est vrai que ce disque connut surtout un certain succès lors de sa réédition en février 1977, après que Steve Hillage ait débuté la carrière solo qui le fit réellement connaître d'un plus large public. Pour l'heure, Khan fait les beaux jours d'un certain underground avec sa musique ambitieuse aux fresques voluptueuses, parées d'un certain psychédéisme qui fait de ce groupe un cas assez à part dans ce qu'on a coutume de nommer aujourd'hui le canterbury. Si on (re)trouve l'orgue de Dave Stewart (Egg fut un groupe assez méconnu dont les albums n'étaient pas aisés à dénicher dans notre France pompidolienne), qui à l'avenir allait constituer le son si particulier des albums de Hatfield & The North et de National Health, on discerne déjà le son et la façon de jouer du guitariste qui allait bientôt nous enchanter au sein de Gong et que nous avions quand même remarqué au sein du groupe de Kevin Ayers.

À l'exception de *Mixed Up Man Of The Mountains*, cosignée avec Greenwood, toutes les compositions sont de Steve Hillage. Bassiste et guitariste tiennent les vocaux et le plus souvent chaque titre se déploie en des constructions savantes de breaks, soli et enchevêtrements de thèmes qui par leur emboîtement contribuent à la grande richesse rythmique et thématique de l'album dans son entier. Eric Peachey est un batteur tout à fait efficace qui sait lancer les autres musiciens dans des cavalcades instrumentales débridées où Steve Hillage fait montre de sa brillance guitaristique, ayant même

parfois recours aux artifices de studio pour doubler son instrument. *Stargazers* est un des points nodaux de cet ouvrage où se concentrent pour quelques minutes toutes les qualités du groupe ainsi que celles de compositeur de Steve Hillage. *Space Shanty* doit être écouté pour lui-même et non seulement parce qu'il constitue une des étapes par lesquelles Steve Hillage va progressivement être reconnu par un public plus large. L'étape suivante sera Gong, qui projettera le guitariste en pleine lumière. Les esprits curieux pourront aussi diriger leur quête vers l'album solo de Nick Greenwood, *Cold Cuts*, lui aussi paru en 1972 sur Kingdom, avec Eric Peachey et Dick Heningham, disque qui fut enregistré en 1970 en Californie (ce qui peut expliquer la présence de Bunk Gardner ex Mothers Of Invention).

Harvest



nous plonge dans l'univers du guitariste, avec sa voix au timbre si caractéristique et puis ce son de guitare, reconnaissable entre tous, qui enchantait tant les amateurs de Gong. Sur la deuxième partie de la Suite (la bien nommée Canterbury Sunrise) on reconnaîtra sans peine l'orgue de Dave Stewart qui depuis Egg marquait de son sceau tous les enregistrements auxquels il participait. Marque indélébile de la mise en son de *Fish Rising*, les synthétiseurs de Tim Blake et Miquette Giraudy enluminent la totalité des compositions, moquette confortable sur laquelle Steve Hillage s'autorise des décollages stratosphériques. En fin de troisième partie de cette même Suite il faut noter l'efficacité de la montée percussive et rythmique de Pierre Moerlen qui, tout en maintenant l'ensemble, semble vouloir énergiser les soli du leader. *Meditation Of The Snake* clôt la première face de l'album sur des guitares réverbérées, décuplées en boucles et renforcées d'échos après un bref intermède plein de malices, *Fish*.

La face 2, sous titrée *Outglid/Evolution*, s'ouvre sur la seconde Suite *The Salmon Song* (un peu moins de 9') où les riffs de guitares semblent tourner en boucles permettant à Steve Hillage de nous offrir des soli tout en laissant apparaître les sax de Didier Malherbe et le basson de Lindsay Cooper. *Aftaglid* et ses presque 15' est la conclusion idéale pour laquelle tous les instruments rivalisent d'invention tant du point de vue des sons que de leur manière de s'harmoniser entre eux. On a l'impression que les strates sonores s'empilent, s'évanouissent pour réapparaître un peu plus loin, se fondant les unes dans les autres. Les thèmes récurrents, petits motifs répétés, se diluant dans la masse ou donnant lieu à mille petits détails qui imposent à l'auditeur une attention de tous les instants, celui-ci étant brinqueballé de rivages en plages désertes et de celles-ci à des contrées nettement plus escarpées, qu'il lui faudra gravir pourtant sans effort, tant cette musique semble fluente et couler avec une belle évidence. De telle manière que quand le disque se termine, on s'étonne d'un temps qui semble avoir été si peu traversé.

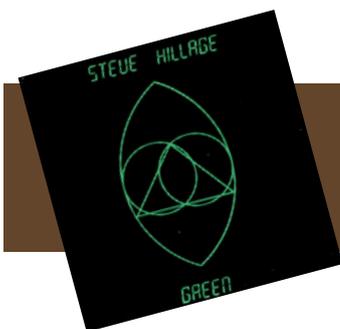
Harvest



**Steve Hillage
Fish Rising
(1975)**

À peine l'enregistrement de *You* terminé, tous les membres de Gong, hormis Daevid Allen et Gilli Smyth, se retrouvent en studio à partir du mois de septembre 1974 pour débiter les sessions qui allaient déboucher sur le premier album solo de Steve Hillage. *Fish Rising* et *You* ont aussi une proximité supplémentaire, celle du son. C'est en effet le même ingénieur, Simon Heyworth, qui officie sur les deux albums. Il est facile aux auditeurs de s'en rendre compte et ceci explique assez bien que pour nombre d'amateurs, à l'époque de leur sortie respective (*You* est publié en octobre 74 et *Fish Rising* au printemps 75), les deux disques aient pu sembler indissociables. Deux autres musiciens se joignent à ceux déjà présents pour finaliser l'ouvrage. Dave Stewart, ancien complice de Steve Hillage au sein d'Uriel et d'Arzachel et membre à cette époque de Hatfield & The North. Celui-là amène avec lui Lindsay Cooper (Henry Cow), présente sur *The Rotter's Club*, second album de Hatfield & The North, en cours d'enregistrement aux mois de janvier et février 1975. Il semble que le guitariste français Christian Boule ait participé aux séances bien que son nom ne figure pas dans les crédits de l'album original, paru bien évidemment sur Virgin.

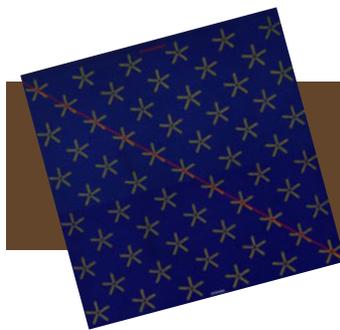
Pour l'essentiel Steve Hillage nous propose trois suites. La première face du LP, intitulée *Inglid/Involution* débute par *Solar Musick* Suite qui d'emblée



Steve Hillage
Green
(1978)

Pourquoi *Green* ? Parce que. Parce qu'on a trop tendance à se focaliser sur les deux premiers albums de Steve Hillage, portés en référence et à bien trop négliger les suivants, notamment – donc – *Green*. *Green* est sûrement le disque qui m'a convaincu du bien fondé de la carrière solo de Steve. J'avais pourtant acquis *L* quelques temps avant, l'avait apprécié mais m'étais fait presque à l'idée que ce serait le seul intéressant de toute la lignée, d'autant qu'à l'époque, j'avais survolé *Open* ainsi que la doublette *For-To-Next* et *And-Not-Or* qui avaient été loin de m'emballer. Je me lançais donc à contrecœur dans cet album au graphisme minimaliste, ce qui n'augurait pourtant rien de bon... Pourtant, *Green* est loin d'être un fourre-tout mais une plateforme d'expérimentation. S'y côtoient des genres musicaux aussi variés que la pop (*Palm Trees*), le funk (*Unidentified*), le proto-ambient System-Sevenien (*Ether Ships*), ou des titres qui lui sont nettement plus familiers. À la lecture d'un tel inventaire de genres musicaux, le premier quidam aura tôt fait de se méfier et il aura eu bien tort. Car, en effet, tout aussi variés soient-ils, les titres s'enchaînent avec une parfaite logique, ce qui en fait un des disques les plus cohérents de la carrière de Steve, là où les deux premiers albums n'étaient qu'une succession de titres sans forcément beaucoup de rapports les uns avec les autres... Le ton est lui aussi bien différent. Là où les albums précédents laissent cracher les décibels de temps en temps, ici, la quasi-totalité du disque reste au mieux calme, au pire rythmée (toujours *Unidentified*). On entre alors dans un autre univers musical, space certes, mais planant dans le sens le plus ésotérique du terme. *Green* n'est rien d'autre qu'un rêve.

Plôm



Nik Turner's Sphynx
Xintintoday
(1978)

Hawkwind n'a pas eu une trajectoire si éloignée de celle de Gong. Les deux groupes navigant sous deux dimensions différentes de l'espace partagent néanmoins un membre : Tim Blake. Outre cette maigre similitude, il est à noter que des (ex-) membres de chacune des deux formations, à savoir Nik Turner et Steve Hillage ont partagé un album du groupe Sphynx, fondé par le premier. Le line-up inclut aussi Tim Blake, Mike Howlett (ex-bassiste de Gong) ainsi que Miquette Giraudy, compagne de Steve autant sur la scène que dans la vie. L'album, même s'il n'a pas – et peut-être à juste titre – trouvé son public, est unique en son genre et, de surcroît, en cette année 1978 où il est sorti. On y trouve, en effet, un mélange de genres qui est resté rare dans l'histoire du rock : un son orientalisant, virant sur une électronique ambient, le tout englobant une musique que nul ne renierait être celle d'Hawkwind, à savoir textes récités et envolées spatiales dignes du finale de 2001, *L'Odyssée de L'Espace*. Hillage figure ici en guest et sa guitare, si reconnaissable, permet aux passages les plus space de relever d'un niveau l'aspect mystique de l'ensemble. *Xintintoday* est parfois oppressant, mais souvent surprenant car c'est un mélange inattendu et plutôt réussi de deux groupes majeurs que sont Hawkwind et Gong.

Plôm



Steve Hillage
Live Herald
(1979)

Après seulement 4 albums studio, Hillage se lance dans une production live. Un disque qui représente un cap dans la carrière du guitariste : après celui-ci, le côté space s'estompera peu à peu et, après même le suivant, *Rainbow Dome Musick*, les enregistrements seront accessibles à un plus large public. Pour ce cap, Steve se devait de marquer le coup, d'autant que, sur scène, l'homme et son groupe se lâchent et permettent à leur auditoire de

s'évader vers de hautes sphères. Cet opus présente cependant un gros bémol : la production. Pas une seconde a-t-on la réelle impression de vivre une prestation live ; prestation qui, pourtant, est excellente. La faute est probablement à imputer à la quatrième face qui est une sorte de bonus studio. Peut-être a-t-il été nécessaire d'aplatir le son du live afin de le mettre au niveau du studio ou peut-être est-ce parfaitement délibéré ou simplement une faute de mixage. Quoi qu'il en soit, c'est un défaut notable qui, espérons-le, disparaît sur la version CD (à vérifier, je ne l'ai pas), celui-ci ne contenant que les 3 premières faces. Néanmoins, ne nous plaignons pas, le meilleur est là, du *Salmon Song* au *Lunar Musick Suite* en passant par les inévitables reprises de *Hurdy Gurdy Man* (de Donovan) et de *It's All Too Much* (de George Harrison). Les titres fétiches de cette première époque s'y retrouvent épanouis, comme s'ils n'avaient attendu que de se retrouver en live pour gagner en puissance. Le maître se fend même d'un clin d'œil à Spielberg en rejouant les fameuses 5 notes de *Rencontre du Troisième Type*, sorti en cette même année 1977.

Plôm

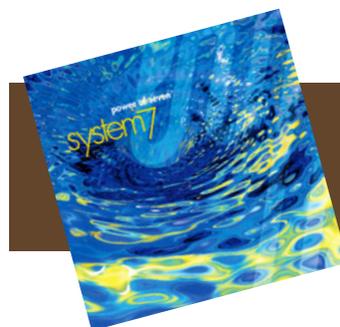


Gong
Live au Bataclan 1973
(1989)

Ça aurait été trop facile de choisir LE live (pourtant excellent) de Gong pour témoigner de l'œuvre de Steve Hillage en son sein. Live Etc. n'était pas un live comme un autre, plus album posthume, certes foutrement bien interprété, mais il ne témoignait pas de l'ambiance du groupe alors qu'il était en pleine activité. Fort heureusement, le label Mantra Records a eu, en 1989, l'excellente idée d'éditer un concert donné au Bataclan en 1973 pour la tournée *Angel's Egg* où on retiendra en premier que l'atmosphère était vraiment bien enfumée, comme on peut le deviner lors du speech introductif. La seconde chose qui nous saute aux yeux... que dis-je... aux oreilles, c'est que Pierre Moerlen est dans une forme légendaire et nous gratifie d'un solo de batterie, sur *Flying Teapot*, qu'il eût été blasphématoire de ne pas le sortir des archives de la formation. Hillage s'y fait assez discret. D'une part, parce qu'il n'est pas le seul membre de Gong et qu'il n'est pas le frontman et, d'autre part, parce que le mixage en a voulu ainsi : la guitare reste en background, très vaporeuse et étalée sur le spectre auditif. Le résultat

n'en est que plus délectable, l'effet planant obtenu y étant décuplé. Ici, on a peu de travail sur la chambre d'écho comme on l'avait eu, sur *Angel's Egg*, sur le titre *Other Side Of The Sky*. On assiste surtout à des duels de glissando entre Allen et Hillage qui, dans un tourbillon sonore et stéréophonique, achèvent de nous transmuter au-delà des univers connus.

Plôm



System 7
Power Of Seven
(1996)

Steve Hillage invité sur le plateau de Nulle Part Ailleurs, c'est inouï mais c'est bien arrivé. C'était dans les années 90. Il faut dire qu'à l'époque, De Caunes, grand fan de Gong, était encore là, alors Rachid Taha étant l'invité de l'émission, il s'en est fallu de peu pour que notre Steve prenne part à l'interview. En effet, outre ses prestations guitaristiques, l'homme est aussi un grand producteur et a signé Cock Robin, les Simple Minds et, donc, son grand ami Rachid Taha. C'était, pour moi, surréaliste de trouver un artiste que je considérais comme underground arriver en star dans une émission grand public. Il faut dire qu'à l'époque, NPA était à la pointe de l'actualité musicale. Le charme est rapidement tombé quand il a été dit, vidéo à l'appui que Steve s'était orienté vers les musiques électroniques. J'ai pris ça pour une trahison. Depuis, j'ai revu mes jugements sur pas mal de choses et, notamment sur les musiques techno. Le groupe System 7 formé par le couple Hillage-Giraudy distille en majorité un son, à 98%, de musique électronique, il va sans dire. Néanmoins, Steve reprend de temps en temps sa guitare pour ajouter à sa musique des teintes de couleurs que les machines ne semblent toujours pas capables d'offrir. L'album *Power Of Seven* est un disque sage, très organique, à l'image de sa pochette aquatique. Pas de défonçage de tympan, juste des rythmes digitaux et des nappes de sons. On n'est finalement pas loin des atmosphères de *Voyage 34* de Porcupine Tree ou des orchestrations de certains passages de *Tubular Bells III*. Mise en garde, cependant : cet album n'est pas fait pour être écouté minutieusement, comme une œuvre de Schubert, mais pose une ambiance propice au voyage, au rêve. À vous, maintenant de considérer les musiques dites « d'ambiance » à votre guise...

Plôm



**Gong
2032
(2010)**

C'est amusant de voir que pour la plupart des gens qui le connaissent, Steve Hillage est un membre central de Gong alors qu'il n'en a fait partie que lors d'une courte période, de 1972 à 1975. Cependant, son apport fut énorme au point que son départ, peu de temps après celui de Daavid, fasse disparaître la caractéristique musicale principale de la formation qui est devenue, sous l'ère de Pierre Moerlen, un groupe de fusion world-jazz-rock. Les multiples réincarnations de Gong sous la direction de Daavid Allen (New York Gong, Gongmaison...) ainsi que des line-up instables dans les années 90 n'ont probablement pas aidé les musiciens à trouver leur direction. En témoigne le très peu exubérant *02∞*. Pourtant, l'association d'un groupe refondu de fond en comble avec les Japonais d'Acid Mothers Temple laissait présager un retour vers un délire euphorique digne des années 70. Ce ne sera en fait qu'un épisode de plus dans la carrière de Daavid et les fans du Gong originel ne cachaient alors pas leur désir de voir revenir le guitariste aux mille réverb's réintégrer l'équipe. Ce fut jusqu'au dernier moment une utopie jusqu'à ce que Steve décide de faire renaître son groupe et, par la même occasion rejoindre la bande à Allen. L'album n'est peut-être pas aussi prodigieux que la trilogie *Radio Gnome Invisible* dont il se veut être la suite logique, mais il tient quelque chose du miracle. En effet, oserons-nous douter que cette musique céleste et si marquée par son époque (les seventies) puisse transpercer le temps et atterrir en 2009 sans qu'elle ne souffre d'un son passé, pire : daté. Non, on n'osera pas car, c'est exact : la musique de Gong n'a pas pris une ride car elle ne s'inscrit pas dans le temps, mais dans l'espace. Oui, je sais elle était facile, celle-là.

Plôm



**System 7
Up
(2011)**

20 ans après ses débuts, System 7, emmené par Steve et Miquette, nous régale en cette année 2011 d'un dixième opus, *Up*. N'étant pas habitué à parler de cette musique électronique que j'aime pourtant beaucoup, je vais tenter de vous faire un rapide descriptif de l'album. Truffé de collaborations, ce dernier s'ouvre sur *Positive Noise* enregistré à Berlin avec A Guy Called Gerald, entre combinaisons mélodiques et basses lancinantes, toujours entrecoupées de guitare cosmique. S'en suit *Funky Gong*, en collaboration avec le DJ et guitariste Funky Gong Minoru et le groupe japonais Joujouka ainsi que le DJ Tsuyoshi Suzuki. Basée sur le remix de *Falling* de Funky Gong qui se voit maintenant en electro bombardé de guitares metal, le titre n'est pas non plus sans rappeler la formation de Steve et Miquette, Gong. Arrive *Berimbau*, chanson de l'album mais aussi instrument traditionnel brésilien qui est utilisé sur cette piste dans un rythme tribal, nous retrouvons ici le Japonais Yuji Katsui du groupe Rovo au violon électrique. *The Mind Boggles* est, quant à elle, une piste sombre et intense, démarrant sur une longue intro inquiétante, et ça se prolonge dans une techno bouillonnante aux guitares écho pulsées. *At Last*, dans une profonde rythmique techno, est véritablement marquée par les multicouches de guitares écho de Steve. On retrouve ici un sample d'un ancien morceau du groupe en collaboration avec Laurent Garnier, *Sirenes*. La piste la plus psyché de l'album arrive probablement avec *E-Fusion*, basée essentiellement sur les boucles de synthés EMS de Miquette. Avec sa longue intro/outro, elle rappelle le classique *Rainbow Dome Music* du duo et confirme l'aspect ambient de la musique de System 7. *Dolphin Smack* est un titre de Josh Wink, ici remixé par System 7 qui avait pour habitude de l'utiliser dans ses concerts. Comme le morceau fonctionnait parfaitement en live, l'idée est venue de l'enregistrer pour l'album, ce qui plut à Josh, notamment avec la fameuse guitare glissando de Steve. Arrive une autre collaboration avec A Guy Called Gerald, *I Seem To Be A Verb*. Plus calme que la précédente, elle nous rappelle les prémices de System 7 sur *Open* ou *For To Next...* *Plasmatic Park*, neuvième et dernière piste de l'album, est une véritable explosion. Dans un groove brut où tous les éléments de la musique de System 7 sont réunis, la chanson se termine dans un solo sauvage de guitare à la manière seule de Steve Hillage. Le voyage continue donc, et n'est décidément pas prêt de s'arrêter.

Yenyen



PROG

made in Italy

Vapeur Mauve entame, avec ce numéro, une série de reportages sur le « prog made in Italy » : un genre à part entière, qui a produit des artistes parmi les plus importants – et originaux – de la scène rock 70's au niveau mondial.

La tâche de résumer, en un article introductif, l'histoire du rock progressif italien n'est pas chose facile : nous pourrions citer quelques noms, connus en dehors de la « botte », tels que Le Orme, Area, PFM, Banco, Quella Vecchia Locanda, Alphataurus, Osanna, Picchio dal Pozzo, Locanda Delle Fate. Nous pourrions aussi faire référence à leurs influences déterminées principalement par les formations anglaises, découvertes précocement par le public italien (Genesis, Yes, Colosseum, Gentle Giant, Pink Floyd), parfois même avant leur succès en Grande-Bretagne. Nous pourrions, enfin, nous perdre dans les comparaisons avec les autres scènes européennes et mondiales... Mais commençons par les débuts.

Le contexte de l'Italie des années 1960 et 1970 est marqué par des bouleversements politiques, sociaux et – a fortiori – culturels majeurs. Tout le monde, ou presque, connaît les grands événements : une jeunesse qui, comme en France, prend peu à peu en main son destin, en contestant l'autorité des « pères » et les valeurs technocratiques imposées par la société de consommation. Une bourgeoisie qui, comme dans l'Hexagone, « s'ennuie » (telle que décrite dans le célèbre article de *Le Monde* précédent de quelques mois seulement les événements de mai), renfermée dans les valeurs traditionnelles, vis-à-vis d'une « classe laborieuse » composée principalement par des jeunes immigrés venus du sud de l'Italie qui peine à boucler les fins de mois. Une Église qui essaie de se renouveler (avec le concile Vatican II) mais encore omniprésente à tous les niveaux de la société (des interdits sexuels jusqu'à la domination de la scène parlementaire avec des gouvernements composés par son expression politique, la Démocratie Chrétienne, depuis la Libération). Le plus grand parti communiste d'occident, côtoyé, puis contesté, par

une extrême gauche radicale, très active dans les usines et les universités. Un « mai rampant » qui, contrairement à 1968 en France, dure plus de 10 ans, avec des luttes sociales très dures (des grèves sauvages dans les usines à l'expérience tragique du terrorisme, passant par le référendum pour le divorce ou par les luttes en faveur de l'avortement), avec son lot de manifestations, tractages, prises de parole, occupations quotidiennes et ses tragédies (répression policière se soldant avec des morts, affrontements violents, bombes fascistes dans les rassemblements, assassinats politiques, dont le plus célèbre reste celui d'Aldo Moro etc.).

À l'origine du prog italien : le beat

Ce contexte particulier, au niveau culturel et musical, connaît une série de répercussions directes : d'abord, l'explosion, dans les années qui précèdent 1968, d'une scène « beat » très riche, qui concurrence, avec des artistes comme les Rokes, I Corvi ou I Giganti (tous auteurs de covers de chansons américaines ou anglaises) la scène « yéyé » / « pop » (Adriano Celentano, Rita Pavone, Little Tony, Gianni Morandi) au sein des grandes manifestations telles que le festival itinérant Cantagiro ou l'émission télé *Canzonissima*, des passages obligés pour acquérir de la notoriété parmi les jeunes en Italie.

Le boom du « beat » produit aussi une petite scène psychédélique fort intéressante (dont *Ad Gloriam* de Le Orme reste le chef-d'œuvre absolu) et détermine un rapprochement avec le folk (avec des artistes tels que Francesco Guccini), voire avec certains auteurs-compositeurs de musique politique qui commençaient à avoir un certain succès dans les rangs de la jeunesse (on peut citer *E lui ballava* de Rudi Assuntino par exemple).

Depuis la fin des années 1960, par conséquent, ce socle « beat » évolue vers des formes plus expérimentales, mais le rock italien ne connaît pas encore l'omniprésence des influences blues/rythm'n'blues caractérisant les groupes anglais ou américains ; il en découvrira, en revanche, l'évolution, avec une arrivée précoce, dans la botte, du progressif anglais. Il faudra en effet attendre 1969 pour que le grand « tournant » se réalise.



1969, année « érotique », année « politique », année « musicale »

1969 : une pierre milliaire dans l'histoire mondiale. Tandis que l'homme va sur la lune, le plus grand festival musical de l'histoire a lieu aux États-Unis, déterminant, pour certains, le « début de la fin » de la grande saison des luttes de la jeunesse américaine, malgré le fait que le Viêt Nam brûle toujours. En Italie, les usines sont occupées et la première bombe, attribuée d'abord aux anarchistes, puis aux fascistes, éclate à Milan, inaugurant les « années de plomb ».

Ces événements ont une répercussion directe sur la jeunesse italienne : le « mouvement » s'intéresse de plus en plus aux valeurs de la contre-culture américaine : les thèmes de la libération individuelle, d'une nouvelle spiritualité, d'une sexualité libre commencent à apparaître à côté des thématiques marxistes défendues par les jeunes contestataires. Cette tendance a des répercussions immédiates sur le plan musical : la musique « anglophone », qui se limitait jusque-là aux Beatles et aux Rolling Stones, est véritablement adoptée par le public italien, tandis que de grands rassemblements musicaux s'organisent, souvent autour de festivals lancés par les revues contre-culturelles.

1969 est aussi l'année de sortie de l'album de King Crimson, *In the Court of the Crimson King*, une œuvre destinée à révolutionner l'histoire de la musique : les innovations en matière de composition, l'expérimentation de nouvelles sonorités, la traduction musicale des perceptions sous l'influence de drogues hallucinogènes avaient

connu leurs balbutiements dans le grand filon du rock psychédélique – qu'il s'agisse du son west coast ou de psyché anglais – mais n'avaient jamais été poussées à un tel niveau de recherche de la perfection, tant du point de vue des textes que de celui des compositions.

Fascinés par ce filon naissant, les groupes italiens ne tardent pas à se créer ou à se transformer (pour ceux qui existaient déjà) en affirmant leurs propres spécificités.

De l'ascension du rock progressif italien...

Le rock progressif italien, comme nous l'avons vu, est donc le fruit d'une importation : importation précoce des albums de groupes anglais, dont les groupes italiens se pressaient de faire des « covers », importation de l'idée du rassemblement musical (par exemple le « Caracalla pop », qui s'est tenu à Rome en 1970 et qui voit participer les New Trolls ou le Banco), importation de l'idée d'« évolution » du rock caractérisant les grandes formations anglaises.

Toutefois, les groupes italiens présentent une caractéristique majeure : l'attachement à une tradition musicale spécifiquement nationale, qui, au-delà des liens déjà cités avec les singers-songwriters, le beat ou le folk, puise ses racines dans la musique classique. Il est inutile de rappeler les grands noms de ces compositeurs ou de leurs œuvres ; disons, simplement, que la musique classique était, encore à l'époque, diffusée dans toutes les couches de la population (même dans sa version « populaire » de l'opéra napolitaine par exemple) et faisait partie du patrimoine musical national (tout le monde savait au moins entonner le refrain de *Aida* de Verdi). La voie royale d'accès à la musique dite « sérieuse » (par opposition à celle « légère ») était le conservatoire.

Or, une grande partie d'artistes prog italiens sont précisément issus du conservatoire et possèdent ce background classique, ce qui fait du genre une véritable exception au niveau mondial. Des artistes



comme les frères De Scalzi (l'un, fondateur de New Trolls, l'autre membre de Picchio dal Pozzo), les frères Nocenzi (Banco del mutuo soccorso) ou encore Demetrio Stratos (Area) sont issus de cette expérience commune. D'où un intérêt pour des formes musicales complexes, se fondant sur la recherche et l'expérimentation de compositions plus proches du répertoire classique que de celui « rock », devenu désormais « traditionnel ».

À cela s'ajoutent des spécificités propres à chaque formation ou artiste (de l'introduction d'éléments de Hard Rock propres à des formations telles que Formula 3 à des sonorités typiquement méditerranéennes de Osanna, par exemple). Mais ce « background commun » (prog anglais combiné avec la tradition classique italienne) assure un succès de public extraordinaire à cette scène en Italie et à l'étranger pendant toute la première moitié des années 1970.

... À son déclin

Plus classique que blues, plus beat que jazz, le prog italien connaît ses premiers craquements vers 1977. Alors qu'il sort un chef-d'œuvre absolu du genre, l'album *Forse le lucciole non si amano più* du groupe piémontais Locanda Delle Fate (voir article dans notre dossier), la situation politique, sociale et culturelle connaît une évolution soudaine, qui conduit à un désintérêt soudain du public pour le prog.

1977 représente, en effet, une année particulièrement trouble tant en Italie qu'au niveau mondial, marquée par un mouvement extrêmement radical et éphémère, le mouvement autonome. Si les radios libres connaissent une diffusion spectaculaire, la répression policière frappe celle qui avait le plus d'importance, Radio Alice à Bologne, bientôt suivie par le contrôle, à tous les échelons, du phénomène contre-culturel en général, déterminée par les « lois d'exception » visant à lutter officiellement contre le terrorisme, officieusement à mettre un terme au mouvement de contestation qui durait depuis une dizaine d'années, avec l'accord des deux principales formations politiques italiennes, la Démocratie Chrétienne et le Parti Communiste. Un climat de « no future » s'installe : 1977 constitue la grande entrée en scène de l'héroïne au sein de la jeunesse et l'irruption fracassante du punk, du disco et de la New Wave contribue à faire le reste.

Face à un public désorienté, ne défendant plus les valeurs qui étaient celles du « mouvement », intéressé désormais à une jouissance immédiate (morale et matérielle, des valeurs introduites notamment par la disco et, dans une tout autre mesure, mais

souvent avec une même interprétation, par le punk ou la New Wave), les groupes prog se retrouvent soudainement abandonnés par leurs auditeurs. Ils sont alors contraints à un choix radical : l'adéquation à une musique plus commerciale ou leur disparition. Certains essayeront de s'attacher à leur matrice, tout en faisant de la musique plus simple, d'autres se dissoudront tout simplement.



Le progressif italien : histoire d'une redécouverte

Ce ne sera que dans les premières années 1990 que le public redécouvrira le rock progressif italien, grâce à trois facteurs principaux : d'une part, un revival touchant, avant tout, la scène psychédélique (certains des meilleurs albums de psyché italien sont réalisés vers la moitié des années 1980 par des groupes « garage » revisitant le genre et réintroduisant une sonorité typiquement 60s), puis la scène prog.

De l'autre, l'intérêt montré par le public asiatique (notamment japonais et sud-coréen) à ce genre, permettant la réédition en vinyle ou en CD des principaux albums de prog italien, et déterminant, parfois, une véritable « explosion de ventes ».

Enfin, et dans une moindre mesure, la disponibilité soudaine de vinyles due à l'arrivée du CD permettant à des plus ou moins jeunes chineurs, collectionneurs ou curieux (à l'époque, il n'était pas rare de retrouver des Banco ou des Area abandonnés à côté des poubelles dans les grandes villes) de redécouvrir ces groupes et ces albums. Des groupes d'adolescents n'ayant pas connu la scène 70's entament la reconstruction du genre, avec un neoprogressif produisant, encore à l'heure actuelle, des travaux très intéressants.

Le reste est une histoire récente : l'arrivée d'internet complète le tableau, sortant définitivement ce genre de l'ombre et offrant, à tous les passionnés, l'opportunité de découvrir l'une des branches les plus originales et élaborées que le rock n'ait jamais su produire.

Paolo Stuppia



Locanda Delle Fate

Les lucioles s'aiment, peut-être, encore

Il peut sembler étrange de commencer un dossier consacré au prog italien par la « fin », par un groupe qui est consacré tardivement et qui n'a réalisé qu'un seul grand album dans les années 1970 avant de ne se reformer véritablement qu'en 2010. Pourtant, les raisons existent, et sont multiples. D'abord, peut-être, parce qu'on ne parle pas de n'importe quelle formation, mais d'un groupe qui est né en 1971 et qui a su révéler des musiciens d'exception, qui, collectivement ou individuellement, ont contribué à l'enrichissement du paysage musical italien. Ensuite, car Locanda Delle Fate (l'auberge des fées) reste l'un des exemples les plus aboutis de cet ensemble d'éléments qui caractérisent le progressif « made in Italy » (voir l'article précédent, ndlr). Enfin, car leur album *Forse le lucciole non si amano più* (Peut-être que les lucioles ne s'aiment plus), sorti en 1977, est l'un des meilleurs disques exprimés par le genre, sinon le meilleur.

Locanda Delle Fate naît en 1971 dans la zone d'Asti, au Piémont, de la rencontre de Luciano Boero (basse), Giorgio Gardino (batterie) et Oscar Mazzoglio (claviers). La formation, dont le nom est emprunté à une maison close qui avait été découverte par la police et qui fit l'objet d'un article de presse par le quotidien turinois La Stampa, joue principalement dans les salles de bal, en exécutant des covers de groupes anglais ou américains tels que Deep Purple, Blood, Sweet and Tears, Chicago. Au fur et à mesure, la composition du groupe évolue et leur répertoire s'élargit aux artistes progressifs anglais (Yes, Gentle Giant, King Crimson, Genesis), même si leur « salle de répétition », une cave devenue mythique à Asti, reste la même : c'est précisément dans ce lieu que, une fois intégrés les deux guitaristes Alberto Gaviglio et Ezio Vevey, le pianiste Michele Conta, fraîchement diplômé du conservatoire et le chanteur Leonardo Sasso, la formation se retrouve pour composer et expérimenter les morceaux qui donneront naissance, par la suite, à leur chef-d'œuvre absolu, *Forse le lucciole non si amano più*.

Après une année de labeur et quelques contacts infructueux avec des maisons de disques, en

1976, Locanda Delle Fate est convié à enregistrer une émission télévisée de 1976 présentée par Giorgio Calabrese dans les studios RAI de Rome. Ils exécutent une bonne partie des morceaux qui composeront leur futur album *Forse le lucciole non si amano più*. Au cours de cette émission, ils sont remarqués par les émissaires de la Phonogram et par le producteur Nico Papathanassiou (le frère d'Evangelos, Vangelis) : le contrat qu'ils signent avec la prestigieuse maison de disques prévoit la sortie de deux albums, dont *Forse le lucciole* devait constituer le premier. Sorti au cours du printemps 1977, celui-ci, avec sa magnifique couverture conçue par le peintre Biagio Cairone, se révèle être l'un des meilleurs exemples de rock progressif italien. Qualifié par certains de chef-d'œuvre absolu du « prog romantique », l'album (voire chronique dans la suite de notre dossier), se présentant comme une suite de cadres de rêve distincts, dans lesquels des textes très poétiques, composés notamment par Luciano Boero et Alberto Gaviglio, supportent une musique onirique, parfois brusquement – et provisoirement – réaliste, mais jamais agressive, composée principalement par Ezio Vevey et par le pianiste Michele Conta.

Malgré un bon accueil de la part de la critique et des ventes relativement encourageantes, *Forse le lucciole* apparaît, dès l'été 1977, comme un album presque anachronique, nostalgique, au sens premier de ces deux termes, évoquant un monde en voie de disparition : le tour de 1977 Phonogram...mania, auquel la formation Piémontaise participe aux côtés d'autres artistes produits par la maison de disques homonyme, confirme en effet le désintérêt soudain du public pour le prog, confirmant ces « craquements » entendus ici et là derrière les barricades dressées à Bologne par le mouvement autonome au printemps ou dans les salles de bal, qui se transformeront bientôt en boîtes de nuit. L'avènement du punk, de la new wave ou de la disco contraint Phonogram à demander à la Locanda delle Fate de réaliser, en 1978, un 45 tours « d'essai » (New York/Nove Lune), avec une musique plus simple et en quelque sorte plus « commerciale » qui devait précéder la sortie d'un nouvel album. Toutefois, cette tentative se révèle être un échec et le groupe, déçu autant par le peu de ventes de ce single que par la tournure imposée par la maison de disques, se dissout.

Malgré des retrouvailles annuelles, se concrétisant par des projets plus ou moins fructueux (dont l'album de 1999 *Homo homini lupus*, nettement moins prog que *Forse le lucciole*), la véritable réunion (au sens propre du terme) de Locanda Delle Fate advient à Asti en juillet 2010, avec un concert voyant sur scène la présence de tous les musiciens de la formation « classique » de 1977. Après cette prestation, vu le bon succès de public, Locanda Delle Fate, qui se compose désormais de Leonardo Sasso, Luciano Boero, Giorgio Gardino et Oscar Mazzoglio (quatre des sept membres « originaires » du groupe) avec l'entrée du pianiste Maurizio Muha et de Massimo Brignolo à la guitare a entamé une tournée et prépare un nouvel album.

Paolo Stuppia



***Profumo di colla bianca* Locanda Delle Fate**

Parfum de colle blanche

*Des ombres reposent dans le
grenier sombre,
Entre les restes du passé et les
broderies de la lumière.*

*Avec la poussière, elles transforment
Des vieux livres et des vieux cahiers,*

*Et un rêve resté à se refléter
dans le temps,
Entre les ruines d'un jouet.
Parfum de colle blanche, retrouvé ici,*

Vieux et nouveaux fantômes se confondent.

*Des milliers de verres reflètent les
souvenirs laissés par un enfant.*

*Je recueille dans un livre les images
ternies par la réalité*

*J'ai une envie immense de fermer
les portes sur mon âge.
Des ombres reposent dans le
grenier sombre,
Entre les restes du passé et les
broderies de la lumière.*

Avec la poussière, elles transforment

*Derrière le mur, le vent
enlève au silence des soupirs confus*

Et des voix encore tièdes en un instant.

*Mais le parfum de colle blanche
s'est arrêté ici,
Pour donner au vent mes masques.*

La Locanda Delle Fate et *Forse le lucciole non si amano più*, ou le chant du cygne du rock progressif italien.



C'est à l'heure où les grandes illusions avaient vécu, bien après l'âge d'or du genre, quand la fête fut – presque – finie, que la Locanda Delle Fate apparut pour souffler sur les dernières flammèches du rock progressif italien avec un album qui, passé quasiment inaperçu en son temps, est aujourd'hui devenu un classique de renommée mondiale. En 1977, les groupes phares de l'itaprogr avaient depuis longtemps disparu, découragés par la dureté du destin offert au rock progressif en Italie. En cause, le manque d'investissement de la part des maisons de disques, lesquelles avaient généralement capitalisé uniquement à court terme sur des groupes qui se voyaient lâchés dans la nature après un premier – ou plus rarement un deuxième – album, plombés par un défaut de promotion récurrent. La liste de ces one off est longue : Semiramis, Alphataurus, J.E.T., Metamorfosi, De De Lind, Biglietto Per l'Inferno, Maxophone, parmi tant d'autres... Mais ce phénomène était également tout autant imputable à l'évolution de l'air du temps et des attentes du public, à l'heure anglaise où les superstars d'hier se voyaient reléguées au rang de dinosaures et supplantées par la scène punk puis new-wave, un phénomène qui, c'était prévisible, n'épargnerait pas l'Italie. C'est à

ce moment que les groupes les mieux établis dans le circuit de l'industrie du disque se convertissaient avec résignation aux formats réducteurs dictés par les caprices des objectifs de vente et des passages radio : PFM poursuivait la normalisation d'un discours déjà fortement américanisé (Chocolate Kings, Jet Lag) en raccourcissant ses morceaux et en leur donnant une tonalité beaucoup plus anodine et proche de la variété, ce que confirmerait son prochain album, très adéquatement titré Passpartu. Les New Trolls et Banco Del Mutuo Soccorso succombaient à la contamination disco, les premiers sans aucune vergogne avec des titres comme Aldebarran, les seconds plus à contrecœur, en relifant à la mode du jour d'anciennes pièces de bravoure sur leur Capolinea aux surprenantes orientations discoïdes. Seul Le Orme faisait encore pour l'instant fière figure, réussissant le temps de deux albums, le superbe Florian et le moins concluant Piccola rapsodia dell'ape, à se réinventer en quatuor de chambre, dans un dernier sursaut de créativité achevant une décennie riche, et avant de se résigner à adopter le son synthétique de rigueur et des compositions calibrées pour les hit-parades, pour le moins indignes de son glorieux passé.

C'est dans ce contexte que la Locanda Delle Fate (en français « L'Auberge des Fées ») délivra ce qui reste encore aujourd'hui le dernier grand album de rock progressif italien. Son album *Forse le lucciole non si amano più*, paru chez Polydor en 1977, est devenu avec le temps, mais surtout grâce à la ferveur du public japonais (notoirement reconnu comme étant à la pointe en matière de rééditions rock 70's), un classique, tant pour son statut de dernier des Mohicans que pour ses qualités intrinsèques réelles. Car cet album, s'il ne révolutionne rien, propose une synthèse astucieuse de tous les éléments qui firent la singularité de la scène italienne dans le mouvement rock progressif européen ou international. Un symphonisme délicat, une formule sonore aboutie, un dispositif instrumental idéal (deux claviéristes, deux guitaristes, dont un guitariste-flûtiste) et une capacité donc à synthétiser, comme l'avait fait PFM quelques années plus tôt avec *Per un amico*, des influences venues du rock progressif britannique avec une sensibilité plus méditerranéenne qui lui est propre, dans un discours finalement assez personnel. Même s'il est aisé de relier la musique de la Locanda Delle Fate à des références évidentes comme le Banco d'Iso sono nato libero à *Di terra*, ou Gentle Giant dans son versant le moins déjanté, celle-ci se dégage malgré tout du petit jeu des influences et témoigne d'une conception esthétique de tout premier ordre.



traduisant par des thèmes qui impressionnent par leur cohésion et leur aboutissement. Ici la dimension collective prend tout son sens, à la manière d'un Genesis, où les velléités de démonstrations de virtuosité individuelle s'effacent devant la volonté que chaque instrumentiste soit au service de l'intérêt général. L'écriture exigeante convoque des collaborations particulièrement réussies entre la section rythmique et les instruments principaux (claviers, guitares), avec des canevas souvent complexes, mais harmonieux. À travers des arrangements particulièrement luxuriants, chacun des musiciens de la Locanda Delle Fate apparaît davantage comme un coloriste, et les compositions portent cette marque distinguée, entre opalescence, chaleur et luminosité. À ce superbe écrin s'intègrent les vocaux de Leonardo Sasso (un ancien transfuge de la formation romaine Le Esperienze, de laquelle avait émergé Banco Del Mutuo Soccorso), dont le timbre n'est pas sans évoquer celui d'Augusto «Duty» Cirila, vocaliste du groupe milanais Allusa Fallax sur le splendide *Intorno alla mia cattiva educazione*. Dernier et magnifique soubresaut d'une époque bénie dont le foisonnement et l'intensité restent aujourd'hui encore difficilement explicables, *Forse le lucciole non si amano più* surprend et conquiert toujours de nouveaux auditeurs avec son rock symphonique élégant et racé. À l'aulne d'un tel chef-d'œuvre, et sans aucun doute pour espérer une certaine réparation de l'impression plus mitigée laissée par le deuxième album du groupe, *Homo homini lupus*, sorti en 1999, la parution prochaine d'un nouvel opus de la Locanda Delle Fate constitue une excellente nouvelle dont tous les aficionados de rock progressif symphonique all'italiana peuvent se réjouir.

Julien Thomas



Que ce soit sur le plan des textes, dont certains comme le superbe *Profumo di colla bianca* sont empreints d'une nostalgie en demi-teinte, ou sur le plan musical, le maître mot de ce disque est poésie. S'exprimant dans des ambiances romantiques et à travers des développements sereins, cette poésie est avant tout le fruit d'un travail de construction, qui se révèle ici d'une remarquable cohérence se



ENTREVUE avec Luciano Boero bassiste de Locanda Delle Fate

En exclusivité pour les lecteurs de Vapeur Mauve, nous avons été reçus chez Luciano Boero pour un long entretien autour de Locanda Delle Fate, groupe qu'il a fondé et dont il est bassiste depuis sa création, en 1971.

Paolo : Luciano, est-ce que tu pourrais tout d'abord me présenter brièvement le groupe et son histoire ?

Luciano : Alors, il faut que je te pose tout de suite une question. Locanda Delle Fate est un groupe qui est né en 1971 et qui, au fil du temps, a eu différentes formations, dont la plus connue est sans doute celle de la moitié des années 1970 qui a réalisé l'album *Forse le lucciole non si amano più*. Mais, actuellement, après la réunion qui a eu lieu à Asti le 17 juillet 2010, Locanda Delle Fate ne se compose plus que de quatre de ses sept membres de 1977, auxquels s'ajoutent un nouveau pianiste, Maurizio Muha, et un nouveau guitariste, Max Brignolo. Donc, tu veux parler de quelle formation ?

Paolo : Je voulais commencer par « l'ancienne »...

Luciano : OK. Comme je te disais, Locanda Delle Fate naît en 1971. De cette formation ne restent plus que trois membres fondateurs, Giorgio Giardino à la batterie, Oscar Mazzoglio aux claviers, et moi-même à la basse. En 1976 s'ajouta à nous le chanteur Leonardo Sasso, qui est le quatrième membre « originel » de la formation actuelle.

Paolo : Comment s'est créée cette Locanda, celle des débuts ?

Luciano : Comme il arrivait pour tous les groupes, ou, du moins, pour ceux de la première moitié des 70's. On venait tous d'expériences de rock et de rhythm and blues. On avait fondé un groupe avec l'intention de tourner dans les salles de bal, en ne jouant que des covers, fascinés par le nouveau rock qui naissait des cendres du rhythm and blues : Deep Purple avant tout, mais aussi des groupes plus « sophistiqués » tels que King Crimson, Emerson Lake and Palmer, Blood Sweat and Tears, Colosseum, Genesis, Gentle Giant, pour te citer

certains de nos mythes. Donc on aimait bien, même si on jouait dans les salles de bal, faire des covers de ces formations. Tout cela jusqu'au moment où, grâce aussi aux derniers membres arrivés dans le groupe, nous nous trouvâmes en présence d'une formation composée par des musiciens très doués, mais surtout « féconde ». Quand je dis féconde, j'entends qu'il y avait des personnes avec une forte créativité et une très grande capacité à composer, notamment le pianiste Michele Conta, le guitariste et flûtiste Alberto Gaviglio et le guitariste Ezio Vevey. Mais ils n'étaient pas les seuls compositeurs. Disons que quand ils avaient des idées, ils les portaient dans la salle de répétition, on s'y mettait, on essayait, on développait, on créait les arrangements, instrument par instrument, mais toujours en prêtant attention aux autres afin de créer un tissu homogène. Voilà pourquoi je te dis que c'était un groupe « fécond »... On se retrouvait dans la cave et tout le monde contribuait à finaliser les idées, on pouvait essayer juste quelques notes pendant toute une soirée, cela nous importait peu, l'important pour nous c'était de rendre ces quelques notes « magiques ». Ces quelques notes devaient, ensuite, se lier comme dans un tissu homogène. C'est pourquoi, en écoutant Locanda Delle Fate, on peut être surpris de voir autant de « scènes » distinctes dans un même morceau, mais c'est notre caractéristique principale, car un morceau naissait de toutes ces heures passées dans la cave qui nous servait de salle de répétition, qu'il fallait recoudre pour créer un tissu homogène. Puis, Alberto Gaviglio, parfois en collaboration avec moi, habillait ces musiques de paroles qui devaient évoquer autant d'images... Voici, en résumé, notre histoire jusqu'à notre album *Forse le lucciole non si amano più*.

Paolo : Je peux te demander comment vous avez choisi votre nom ?

Luciano : Le nom a été choisi en 1971, et je peux

en quelque sorte en revendiquer la « paternité ». J'avais lu, dans un quotidien, un article consacré à un fait divers, la découverte et le démantèlement par les forces de l'ordre d'une maison close près de Rome qui s'appelait, justement, Locanda Delle Fate (l'auberge des fées). Donc, ce nom m'avait particulièrement frappé, car il était très harmonieux et sonnait particulièrement bien. Donc je proposai le nom aux autres membres qui l'acceptèrent tout de suite.

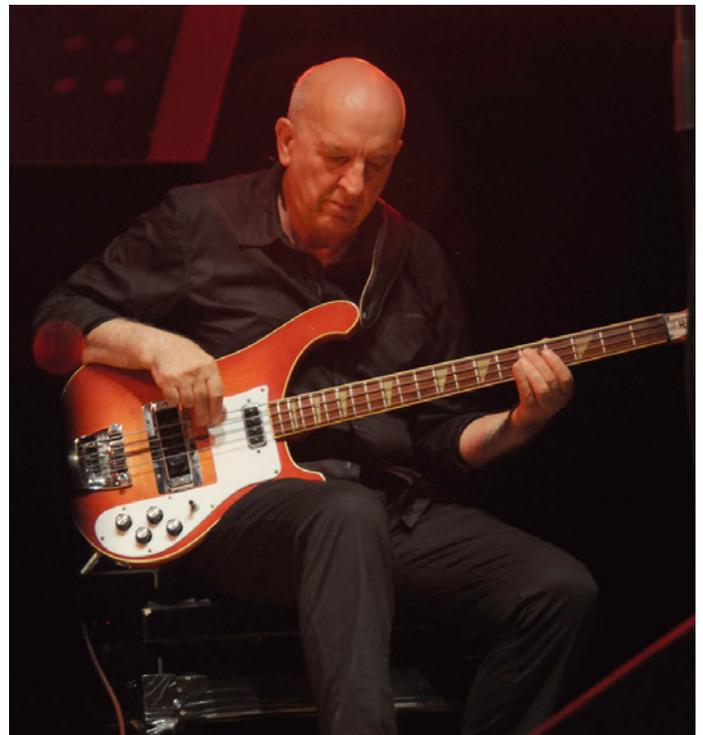
Paolo : Avant *Forse le lucciole non si amano più*, avez-vous essayé d'enregistrer un album ou un 45 tours ?

Luciano : Bien sûr, mais à vrai dire, nous n'y avons jamais véritablement cru. Je me souviens qu'une fois on était allé à Tortona pour un essai chez la maison de disques qui appartenait aux producteurs Riccardi et Albertelli. Nous avons préparé deux morceaux, dont un qu'on avait appelé *Il mercante e lo storpio*, qui était déjà un morceau prog, mais extrêmement difficile à réaliser et qui ne fut pas apprécié comme il se devait. Ensuite, nous avons remanié ce morceau et il est devenu l'un des morceaux qu'on joue dans tous nos live, *La giostra*. Mais le vrai tournant a été lorsqu'on avait déjà tout le matériel pour *Forse le lucciole*, que, comme je te disais, on avait enregistré dans la cave, voilà... Avec ce matériel, nous avons participé à une émission télé sur Rai 1, en 1976. Il s'agissait d'une émission spéciale d'une demi-heure environ qui était diffusée à 18h30, présentée par Giorgio Calabrese, qui était le talent scout de l'époque, le promoteur de groupes un peu « bizarres » dans une émission qui passait à une heure de grande écoute. Donc, nous nous étions rendus à Rome pour enregistrer cette émission, avant la sortie même du disque vinyle. C'est précisément après cette émission que les contacts qu'on avait noués avec la CBS et la Phonogram se firent de plus en plus fréquents. Il y eut même une espèce de compétition entre maisons discographiques pour nous avoir. Enfin, nous avons pris la décision de signer avec la Phonogram, label de Polydor, qui nous fit connaître Niko Papathanassiou (le frère de Vangelis, ndlr) qui resta notre producteur pour toute la période Phonogram.

Paolo : Donc, c'est après cette émission télé que vous avez pu concrétiser votre idée de faire un disque...

Luciano : Tout à fait. Nous nous trouvions, un jour, à la CBS, où on parlait avec le Maestro Mescoli, auquel on avait remis la cassette de nos enregistrements. Il nous avait dit : « *Dommmage, car Giorgio Calabrese vient de partir, sinon je vous l'aurais fait rencontrer...* » Donc, on avait perdu une occasion, mais on arriva à faire parvenir quand même la cassette à Giorgio

Calabrese. Lorsqu'il nous rappela, à notre arrivée aux studios télé, nous étions attendus par les émissaires de la Phonogram, avec lesquels on avait déjà pris contact précédemment, qui nous « assiégèrent » littéralement, en nous expliquant qu'ils avaient des grands projets pour nous, de ne surtout pas signer avec d'autres, etc. La CBS fit la même chose, nous promirent de grands projets, et ses émissaires furent très énervés lorsque nous prîmes la décision de signer avec la Phonogram. Donc, lorsqu'on dit : « *vous êtes sortis en retard par rapport au prog, etc.* », je réponds : « *oui, mais à cette époque, le prog – qu'on appelait encore tout simplement rock – marchait très bien, la preuve : on n'a pas pleuré pour avoir un contrat, deux des plus grandes majors se sont disputé notre contrat, et cela démontre qu'ils y croyaient encore dur comme fer eux aussi. Le désastre du prog n'était pas encore arrivé; et les fissures, en admettant qu'elles fussent présentes, ne se voyaient pas encore bien non plus.* »



Paolo : Ce n'est donc pas, selon toi, une conséquence directe de 1977, avec des troubles politiques majeurs en Italie et l'arrivée fracassante du mouvement punk et de la new wave ?

Luciano : Peut-être. Mais, comme je te disais, on a enregistré à Rome en 1976, l'émission est passée en janvier 1977 et l'album sort le printemps de la même année. Donc c'est tout un passage sans continuité avec ces éléments... Nous nous sommes aperçus des fissures du genre prog seulement après la sortie de l'album, à l'été 1977, lorsqu'on a participé à une tournée promue par le label, qui portait le nom de Phonogramania. On était alors dans une tournée avec plusieurs autres artistes, de la Polygram, qui

s'appelle désormais Universal : il y avait, entre autres, Amanda Lear, les Panda, Leano Morelli, Walter Foini... Et on s'est aperçu de plusieurs choses. D'abord, nous, on était les seuls à jouer live alors que tous les autres jouaient en playback, et ça déjà c'était une grande déception, car on s'était aperçu être tombé dans un monde de fiction. Mais, surtout, on s'est aperçu qu'eux, qui jouaient en playback, avaient le plus d'applaudissements, et ça, ça nous étonnait encore plus... C'était bien l'époque du punk mais aussi de la disco music. On voyait Amanda Lear avoir un public immense et devenir la tête d'affiche de la tournée... Donc, après 1977 et cette expérience décevante, on devait faire un deuxième 33t. La maison discographique nous communiqua un peu son embarras, car on avait un contrat pour deux LP. Ils nous ont dit qu'ils ne voulaient pas perdre de l'argent en produisant un deuxième disque, que le genre était passé de mode, etc. Donc ils nous ont dit que si on voulait continuer à exister on devait se tourner vers quelque chose de plus commercial, de se défaire de cet air de « musiciens engagés », et même notre producteur adhérait à cette thèse. Nous nous sommes alors retrouvés dans un groupe remanié, qui essayait de produire un 45t plus « tendance » qui sortira par la suite, *New York/Nove lune*. On espérait que ce 45t aurait l'effet de lancer un deuxième 33t, on s'est dit : « *Allons, faisons deux titres faciles et voyons comment ça marche.* »



Paolo : Je voulais revenir à *Forse le lucciole non si amano più*. A-t-il été précédé d'un 45t ?

Luciano : Non, mais on a fait un 45t avec deux compositions un peu plus « simples ». Enfin, à l'écoute, car *Non chiudere a chiave le stelle* est

une ballade, et *Sogno di estunno* comprend des moments un peu plus simples.

Paolo : Justement, dans les crédits tu es l'auteur de *Sogno di estunno*. Mais comment se passaient les compositions ?

Luciano : Alors, il est vrai que j'apparais comme l'auteur de *Sogno di estunno*. Mais nous tous on a composé quelque chose, car chacun a mis même seulement une idée, une rythmique. Voilà ! Donc je ne te dis pas que c'est moi ou Michele Conta, par exemple, qui avons composé le morceau. Disons qu'au fur et à mesure qu'on avançait avec les arrangements chacun y allait de son apport, on s'entraidait sans pour autant signer le morceau. Je ne sais pas, moi aussi j'ai composé une partie du morceau *Forse le lucciole* par exemple, mais bon, ce qui nous importait c'était le résultat final, d'une manière assez désintéressée, sans compétition pour la signature. Néanmoins, il y avait deux blocs principaux pour la partie musicale : le bloc Vevey et le bloc Conta. Je commence par Vevey, car c'est le plus simple. Ezio Vevey portait des morceaux, pour ainsi dire, « complets ». Il nous les faisait entendre avec sa guitare du début à la fin, lorsqu'il fallait varier, il savait déjà quand et comment, tu sais, il a toujours été un très bon musicien, très bon aussi pour les arrangements. Voilà, il ne s'agissait plus que faire les arrangements, des interventions plus soft. Pour le bloc Conta c'est une autre histoire. Michele Conta a étudié le piano au conservatoire, et il venait alors de terminer ses études. Donc pour les morceaux il proposait beaucoup d'idées, mais qu'il fallait lier entre elles, et ce travail était bien plus long, il fallait construire des ponts pour passer d'un cadre à un autre. Il fallait travailler beaucoup plus, et certainement, dans ce deuxième groupe, c'est le batteur Giorgio Gardino qui a le plus passé de temps en salle de répétitions, en essayant et réessayant la rythmique, c'est-à-dire essayant de donner un rythme à ce flot de notes musicales élaborées instinctivement par Michele. Et, une fois accompli ce travail, la phrase était dessinée, et tous les autres entraient en scène. Donc, en ce qui concerne les compositions, celles d'Ezio Vevey étaient un peu plus simples – des quatre quarts ou des ballades – alors que celles de Michele, beaucoup plus difficiles, demandaient un travail du début à la fin, car il y avait certaines idées qui manquaient. Je te fais un exemple : *Sogno di estunno*. C'est le premier morceau qu'on a essayé tous ensemble. Dans ce morceau, chaque partie est différente de celle précédente. Il débute d'une certaine manière, mais dès la partie chantée c'est déjà autre chose, donc c'était marrant d'essayer d'y insérer de nouvelles rythmiques et d'élaborer un jeu de réponses entre instruments. On se disait : vas-y, démarre encore

une fois, j'arrive avec mon instrument ! C'était un jeu, quoi...

Paolo : Donc, si je comprends bien, ceci a à voir également avec les influences de la musique classique sur le rock progressif italien.

Luciano : Oui, et c'est peut-être la caractéristique même du prog italien. On est dans un pays de compositeurs classiques, donc c'est celle-ci la matrice. Outre le blues, nous nous sommes tous inspirés de la musique classique.

Paolo : Et comment tu situes cette Locanda, celle de 1977, par rapport à ce panorama musical spécifique?

Luciano : Ce n'est pas facile de répondre, car au début ils nous disaient « tiens, vous ressemblez au Banco », « tiens, vous ressemblez à la PFM »... Ben... Non, il y avait certainement des éléments en commun, les mêmes modèles, pour la plupart anglais, comme King Crimson, Genesis, Jethro Thull, Yes, et nous, on adorait ça, comme on adorait Banco ou PFM, mais... voilà, il faut le dire, le prog n'est pas né en Italie, mais il s'est développé en Italie avec une sensibilité particulière, des arrangements d'une très grande beauté et de la profondeur des contenus dans les textes.

Paolo : Tu es d'accord avec la définition de « prog romantique » attribuée à *Forse le lucciole Non si amano più*, et à la formation en général ?

Luciano : Dans les années 70, le mot « progressif » n'était pas employé, mais existait le « rock romantique » et cette définition me semble assez bien répondre à l'album : « romantique » par inspiration, mais aussi pour les images évocatrices et pour les textes, car l'album se voulait comme quelque chose d'onirique, une fuite de la réalité vers une dimension rêvée, imaginaire, et je crois que c'est l'une des raisons de son succès au fil des années.

Paolo : Tu me disais qu'après l'album il y a eu la sortie d'un 45t...

Luciano : Deux, en réalité. Comme je te disais, *Sogno di estunno/Non chiudere a chiave le stelle*, d'un côté, *New York/Nove lune* de l'autre.

Paolo : Malgré cette période (tu me disais qu'on apercevait les fissures du prog, avec le succès de Amanda Lear etc.) comment se sont passées les ventes de *Forse le lucciole non si amano più* ?

Luciano : Ben, disons qu'à l'époque on a vendu, en Italie, plusieurs milliers de copies, je ne me souviens pas exactement. Ce n'était pas des ventes

Sogno di estunno Locanda Delle Fate

Le rêve d'Estunno

Je regarde en marchant mon ombre,
Qui glisse sur les pierres

Tandis que la dernière pluie de l'été
me raconte

Des milliers de choses que je n'ai pas.
Aujourd'hui prendra fin mon incarcération,

Tu verras le treillis de polyvinyle,
Anna, tes cheveux seront beaux sur le vêtement
que je te donnerai.

Peu de temps, désormais, restera
entre nous, dans ce nouvel âge.
Je m'habillerai avec toi de vieux vêtements,
puis je marcherai pieds nus.

Seulement le vent ami avec nous me les brodera,
Dans les poches seulement l'âme, des cieux
immenses sur nous.

Des règnes éternels perdus, des dieux anciens,
brûlés sans motifs là-bas,
Dans les poches seulement l'âme,
pour rêver pour nous.

Il pleut lentement sur les fleurs
de l'été passé,
Il pleut sur les souvenirs anciens
de la jeunesse.

Peut-être l'heure qu'on attendait
de la liberté est arrivée,
Trop de fois ils ont trahi mon ingénuité, ingénuité.

C'est étrange, tu sais, la pluie qui tombe sur le
pré, les grillons chantant déjà,

C'est étrange, tu sais, l'été possède des milliers
de couleurs que je ne vois presque plus,
C'est étrange, tu sais, avoir beaucoup d'envie de
courir et pourtant faire lentement les pas,
Pour ne pas gâcher l'instant de liberté.

extraordinaires, mais pas non plus si mal que ça, vu que l'album rentra dans le top 20 des charts. Je pense qu'un premier album ne fait pas histoire, que beaucoup l'achètent même seulement par curiosité. Non, je pense que Locanda Delle Fate aurait mérité la possibilité de faire un deuxième album, disons pour essayer de fidéliser le public. Nous, on avait déjà beaucoup de morceaux en préparation, on était au sommet de notre créativité, donc on aurait pu le faire tout de suite, et cela aurait peut-être été mieux que le premier. Mais on n'a pas eu de temps, un peu comme il est arrivé aux « fous, forts héros » du morceau *Forse le lucciole*.

Paolo : Après *New York/Nove lune* chacun a pris une direction différente ?

Luciano : Oui. Au moment où sortit ce 45t, la scène musicale Italienne était complètement dominée par les chanteurs-compositeurs, d'un côté, et de la disco music, de l'autre. D'un seul coup, le public a disparu. On se demandait : « *qu'est-ce qu'il se passe ? Où sont passés les grands concerts des années 1970, les rassemblements des premières années de cette décennie ?* » Je me souviens du mythique concert de King Crimson à Turin, avec tous ces jeunes qui se battaient avec les flics pour rentrer au cri de « musique gratuite ! » Où étaient passés tous ces gens ? On n'avait plus de public, donc on ne savait plus comment s'exprimer. Outre cela; la disco music signifia aussi le refus de tout instrument acoustique. À la fin des années 1970, début 80, il y avait le rejet de tout cela : il y avait la batterie électronique programmée, l'horrible Simmons, il n'y avait plus de guitares et s'il y en avait une elle avait tellement d'effets de manière à ne plus ressembler à une guitare. Donc, on était dans un monde de plastique, avec des séquences et des « notes de plastique », un monde avec lequel on n'avait plus rien à voir, mais pas que nous, même le Banco ou PFM et tous les groupes prog italiens, car c'était le coucher de soleil de la musique live, avec des instruments traditionnels. Je ne sais pas, même Genesis ou Queen glissèrent vers la disco. D'où un choix simple, ou bien se transformer, ou bien disparaître. Tous les musiciens de la Locanda prirent donc leur propre route. Ezio Vevey se consacra aux arrangements et aux collaborations avec des artistes tels que Chrisma. Michele Conta écrivit quelques morceaux sous son propre nom. Le batteur, Giorgio Giardino, se consacra à d'autres projets, style celui de la bande Oxygène. Moi-même j'ai fait partie de groupes jazz rock, mais j'ai aussi composé pour d'autres, par exemple pour Anna Oxa, car je suis l'auteur de Donna Conte. Leonardo Sasso chanta avec d'autres groupes. Quant à Alberto Gaviglio, il a essayé d'abord de faire une carrière de soliste, puis il a composé pour différents artistes. Bref, on a pris

chacun sa propre direction, mais toujours dans le domaine de la musique.



Paolo : Donc, je voudrais conclure l'entretien avec la question fatidique : comment est née cette idée de la réunion ?

Luciano : Ben, disons que c'était une idée régulière que celle de se retrouver. Dans le sens où, depuis 1978, au moins une fois par an nous nous retrouvions tous à Asti, on s'appelait et on se donnait rendez-vous à la pizzeria Il Francese, qui était le siège historique de Locanda Delle Fate, car on allait là-bas lorsqu'on terminait les répétitions dans la cave, à une heure du matin. On était content, on parlait du travail que nous avons fait, on mangeait une pizza, Leonardo Sasso mangeait un saladier de carbonara à lui tout seul ! Donc, bref, on se retrouvait une fois par an, on mangeait, on discutait, on se disait « *il faut faire quelque chose* », il semblait à chaque fois qu'une réunion était imminente. Mais après, ça ne s'est jamais concrétisé. On a aussi essayé de louer une salle de répétition, mais il y avait trop de divergences entre nous, donc le projet ne s'est jamais concrétisé. Enfin... jusqu'en 1997-1998, lorsqu'il y eut une réunion un peu plus concrète. Nous avons même sorti un album, *Homo homini lupus*, pour lequel nous nous sommes retrouvés exclusivement dans une salle d'enregistrement. Il y avait 5 des 7 musiciens de *Forse le lucciole*. L'enregistrement fut beaucoup plus complexe que celui du premier album : 700 heures en studio contre 100 pour le premier. *Homo homini lupus* n'est pas un album prog à proprement parler, c'est-à-dire que personne ne voulait faire un *Forse le lucciole* bis. Nous voulions faire un rock élégant, qui sortait de la banalité, avec des textes bien construits, avec de

beaux arrangements et avec la touche de musiciens progressifs. Il en sortit un album qui, selon nous, était très réussi, mais qui n'arrivait pas à satisfaire les passionnés de prog, car ils s'attendaient à quelque chose de différent de la Locanda, ni les fans de rock, qui probablement le considéraient comme étant trop raffiné. Donc, ça a été une tentative, pour ainsi dire. Après cela, nous nous sommes à nouveau séparés et on l'est resté pendant des années. Jusqu'au jour où, début 2010, nous nous sommes retrouvés, moi et les deux autres membres fondateurs de 1971, et on s'est dit : « faisons quelque chose ». On s'est retrouvé à jouer pour s'amuser, on a réessayé les vieux classiques, 21th Century Schizoid Man de King Crimson, Emerson, Lake and Palmer. Enfin, tout ce qu'on faisait au début. Puis, on s'est dit : « faisons quelques morceaux de la Locanda. » Donc, on a commencé par *A volte un istante di quiete*, et ça a fait le même effet que quand tu rencontres ton ancien amour des années après, t'as le cœur qui bat fort. Et effectivement, ça s'est bien passé, on s'est dit : « cette fois-ci on se retrouve avec tous les autres. » Puis, on s'est rendu compte que certains ne peuvent plus jouer, car ils ont des problèmes de santé, d'autres pour des motifs de travail, donc on a inséré deux nouveaux musiciens dont je t'ai déjà parlé, et avec eux on a fait notre réunion à Asti l'an dernier. Et nous avons été très étonnés, dans un

sens positif cette fois-ci. Car on s'est retrouvé à jouer face à 3 000 personnes qui venaient de tout le nord de l'Italie, mais aussi du centre, de Rome, et il y a même eu un Japonais ; mais surtout on s'est étonné de voir autant de jeunes, qui venaient avec leur CD ou LP pour la signature et là on s'est rendu compte que le prog n'est jamais mort, mais il survit au fil des années, car quand on leur a demandé : « comment tu nous connais ? » Ils répondaient : « c'est le disque de ma mère », « c'est untel qui m'en a parlé » ou encore, « mais vous ne savez pas que c'est un classique, un chef-d'œuvre du prog ? » Donc le fait de savoir que ce que tu as réalisé est encore vivant, que ton héritage n'est pas perdu c'est quelque chose de très beau et sans doute notre meilleure récompense. C'est pour cela qu'on a décidé d'avancer.

Entretien réalisé par Paolo Stuppia





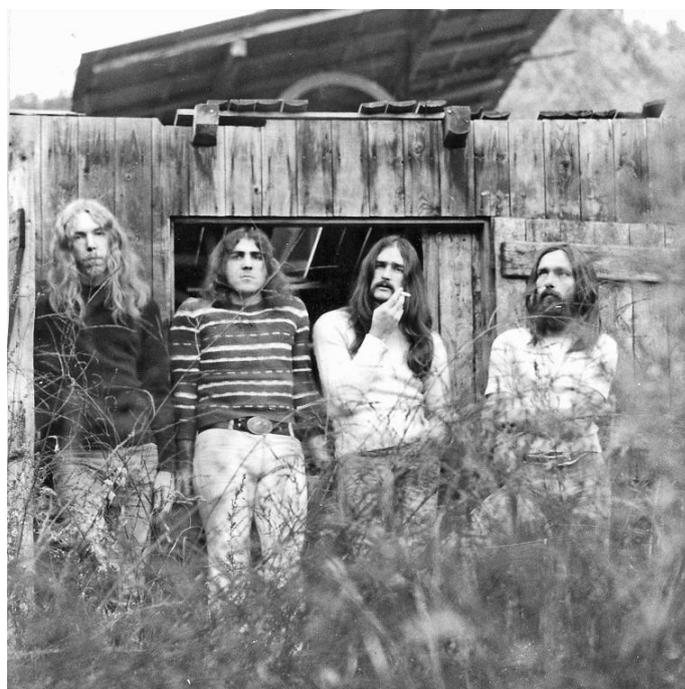
Odin

Du mythe à la réalité

Odin ne fait pas référence uniquement, comme on pourrait le penser, au Dieu de la mythologie nordique. Le maître du savoir, de la victoire et de la mort. Non, dans notre cas précis, Odin est le nom d'un combo de rock progressif pas tout à fait allemand, mais contrairement à Nektar ou Sweet Smoke souvent assimilés au krautrock, ce groupe n'avait pas que de germanique la localisation. En effet il est né sous la houlette du jeune prodige bavarois Jeff Beer, en compagnie du guitariste hollandais Rob Terstall et de deux Anglais, au début des années 1970. Groupe mystérieux, absent de nombreux ouvrages, l'histoire d'Odin reste assez floue et inconnue dans le monde du rock. C'est ainsi que ces quelques pages vont tenter de vous présenter l'histoire de cette formation hors normes, avec en prime, une interview exclusive de son énigmatique et passionnant leader, Jeff Beer. La genèse d'Odin nous ramène à l'aube des années 70, où le jeune Bavarois Jeff Beer, passionné d'art, vient de quitter sa guitare pour se mettre à l'orgue. Avec deux compères, il forme Elastic Grap. C'est à cette époque qu'il rencontre le guitariste hollandais Rob Terstall qu'il invite à rejoindre le groupe. Formation éphémère qui se sépare très vite suite à des différends musicaux entre les membres. Rob et Jeff décident ainsi de monter quelque chose de plus solide, de plus professionnel. Avant de rencontrer Beer, Terstall jouait avec des musiciens anglais dans un groupe de krautrock nommé Honest Truth. Ce dernier avait cessé son activité suite au vol de son matériel et au décès de leur claviériste. Le bassiste Ray Brown et le batteur Stuart Fordham retournèrent, suite à ces événements, vivre en Angleterre. Terstall réussit à convaincre ses ex-partenaires de revenir en Allemagne pour reformer le groupe avec Jeff Beer aux claviers. Ainsi, après des débuts prometteurs ensemble, ils décident de s'établir, à l'été 1971, dans le petit village de Gaukönigshofen pour prendre un nouveau départ. Odin est né.

Composé de musiciens virtuoses ayant suivi des études de musique classique comme Terstall, un bassiste ayant joué avec de grands combos de

soul, un excellent batteur de studio et le multi-instrumentiste Jeff Beer passionné de Stravinsky et de Zappa, Odin commence à tourner intensivement en Allemagne en reprenant des titres de leurs idoles, comme tout d'abord Frank Zappa, leur maître à penser, mais aussi King Crimson ou encore Neil Young. L'apogée viendra lors de festivals où ils joueront en compagnie de pointures comme Golden Earring, Jeff Beck, Soft Machine, Lou Reed ou encore Ten Years After. Cette expérience leur permet en 1972 de signer sur le célèbre label Vertigo, pour sortir leur seul et unique album studio, tout simplement baptisé *Odin*. C'est un subtil mélange de rock progressif et d'improvisations, avec le spectre omniprésent de Zappa qui nous est offert sur ce 33t. Le disque se voit vite attribuer l'étiquette krautrock. En effet, bien qu'un seul des membres soit réellement allemand, l'orchestre étant installé en Allemagne, les disquaires s'empressent d'apposer sur la pochette de l'album, le fameux autocollant underground « Deutsch Rock ».



Ils débutent en 1973 l'enregistrement d'un deuxième opus, celui-ci connaît des problèmes de budget, le premier ne leur ayant guère rapporté une fortune, et ne verra finalement pas le jour. Ainsi en 1974, après des problèmes de financement suite à des erreurs de marketing et de management de la part de la maison de disques, la formation, ruinée, se sépare. Rob continua par la suite à jouer dans différents groupes de rock et de jazz, tandis que nos Anglais retournèrent au pays. Ray devint charpentier et Stuart travailla dans l'électronique jusqu'à son décès en 2003. Jeff comme nous allons le voir continua à travailler dans la musique et dans le domaine des arts en général. Mais pour autant l'histoire d'Odin ne s'arrête pas là. Avec l'ère virtuelle d'Internet, de

nombreux amateurs de rock, de prog et de kraut redécouvrirent l'album éponyme d'Odin, qui vaut d'ailleurs aujourd'hui une petite fortune. Ainsi en 2007, Jeff Beer propriétaire des droits sur le groupe réédite le disque en CD sur le label Long Hair spécialisé dans le krautrock. Il en profite en même temps pour sortir deux albums inédits. Le *Live At The Maxim* de 1971, où Odin interprète de nombreuses reprises, notamment et toujours de Zappa, ainsi que les fameux enregistrements radio de 1973, les *SWF Session*. Ces deux albums seront dédiés à la mémoire de Stuart Fordham. Près de 40 ans après, la musique d'Odin et son disque éponyme restent, comme ses membres, universels, intemporels et aujourd'hui, véritablement cultes.

Odin – Chroniques Discographique

1972 : Odin



Fraîchement établi, le groupe se lance aussitôt dans une série de nombreux concerts prometteurs. Suite à ces débuts, ils signent chez Vertigo et commencent l'enregistrement de leur premier album. *Odin*, paru en 1972, se veut être un rock progres-

sif de bonne facture aux accents heavy. Ouvert par le tonitruant *Life Is Only*, l'auditeur au fond de son fauteuil sait maintenant à quoi s'en tenir. Dans cette composition de plus de 10 minutes, le meilleur du heavy/prog est représenté par des solos d'orgues et de guitares dignes des plus grands groupes du genre comme Atomic Rooster ou Gun. *Tribute To Frank*, comme son nom peut le laisser présager, est écrit en hommage au maître Zappa, un instrumental qui n'est pas sans rappeler certains titres de Hot Rats. Un Zappa qu'on pourrait tout aussi bien retrouver dans *Turnpike Lake* avec ses vocaux délirants et son subtil jeu de guitare. Odin sait aussi se montrer plus doux, la preuve en est avec *Be The Man You Are* avec ses guitares folks et ses harmonies vocales, nous dévoilant encore un nouveau visage, proche de Crosby, Stills, Nash & Young. Le clou de l'album arrive probablement avec la reprise revisitée de *Gemini* de Quatermass, où tous les éléments rock, prog et hard d'Odin sont réunis avec le génie qu'on lui connaît et des claviers à faire pâlir Keith Emerson. *Eucalyptus*, l'avant-dernier morceau du disque, instrumental, nous apaise un court instant après la claque *Gemini*, avec ses douces percussions avant de repartir en beauté avec *Clown* qui clôt l'album

comme il a commencé, par le meilleur du rock progressif, saupoudré de hard. Un disque passé quasi inaperçu à l'époque, devenu aujourd'hui un véritable classique du genre. Pour la petite histoire, signalons que le solo d'orgue sur *Life Is Only* a été récompensé par un jury présidé par le critique rock Tom Karr comme étant l'un des 25 meilleurs solos d'orgue Hammond de tous les temps.

2007 : Live At The Maxim 1971

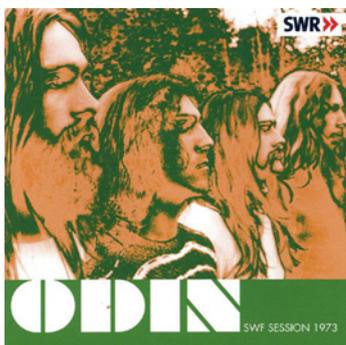


À réserver aux initiés, de par sa qualité de son qui est loin d'être remarquable, le *Live At The Maxim* est un document exceptionnel pour comprendre l'histoire d'Odin. Enregistré en septembre 71, peu après la formation du groupe, il nous offre un

exemple formidable de ce que pouvait donner Odin en live avant de sortir son premier opus. Composé quasi exclusivement de reprises, celui-ci s'ouvre par *Oh No* de leur icône Frank Zappa. Nous y retrouvons également Neil Young avec *Ohio* et *Cimarron Girl*, une version de *Gemini* des Quatermass qui sera par la suite enregistrée sur l'album, encore et toujours du Zappa avec *My Guitar Wants To Kill Your Mama*, *Little House* et *Peaches En Regalia*, et le classique de King Crimson, *21st Century Schizoid Man*, qui n'est pas sans nous rappeler la version de Earthbound. Nous y découvrons également *Silver Dollar*, un titre inédit qui ne sera pas publié sur l'album, long de 20 minutes d'improvisations et de solos à couper le souffle. Ce live démontre toute la virtuosité et le savoir-faire des musiciens d'Odin ainsi que leur

envie dévorante d'offrir le meilleur d'eux-mêmes à leur public. À conseiller aux amateurs du groupe, et à tous ceux qui n'ont pas froid aux oreilles.

2007 : SWF Session 1973



Après la sortie de son album en 1972, Odin est invité à jouer à la radio allemande SWF, pour un show de quatre titres, diffusé en février 1973. Doté d'une qualité de son remarquable, ces enregistrements radio offrent au public un aperçu du formidable

talent d'Odin dans l'improvisation et le direct. Ouvert par le *Turnpike Lane* de Terstall, il est suivi d'une autre chanson de l'album, *Life Is Only*. Douze minutes du meilleur des prog, avec ses vocaux à couper au couteau, sa guitare tranchante et ses claviers meurtriers. La suite des sessions consiste en deux reprises de leur idole Frank Zappa. Tout d'abord avec *King Kong* tiré de *Lumpy Gravy*, pour une version de 11 minutes d'improvisations et d'expérimentation progressive, de percussions et d'orgues dignes du maître. S'ensuit le titre *Oh No*, autre instrumental tiré du même album, et déjà présent dans le *Live At*

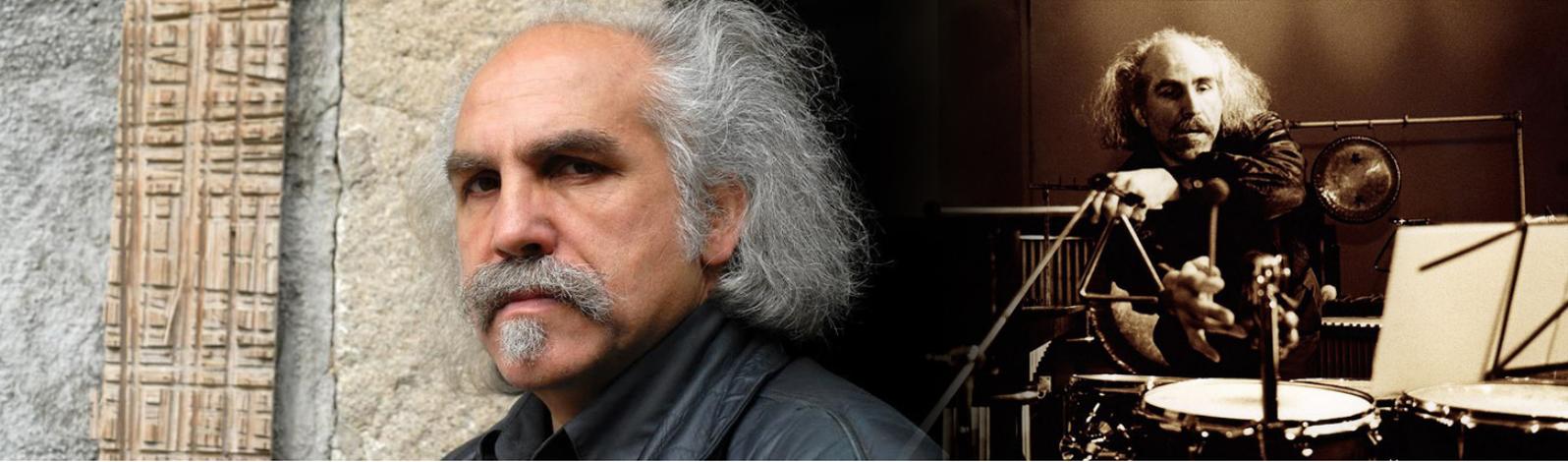
The Maxim, mais ici avec un son irréprochable. Les chansons de Zappa en parallèle avec celles d'Odin sont un excellent moyen de comprendre l'influence qu'il a pu apporter au groupe, mais aussi de remarquer avec quel génie ils interprètent sa musique, au point où nous nous demandons même s'il ne s'agit pas directement d'une version de Zappa. Les deux styles fusionnent pour ne faire plus qu'un dans un bouillon de virtuosité. Pour compléter cette demi-heure d'enregistrements radio, le label nous offre en bonus track le titre *Make Up Your Mind*. Un autre titre inédit d'Odin enregistré en live à l'automne 71. Treize minutes de concentré d'Odin, servies pour clore en beauté ces archives exceptionnelles, à recommander à tous les amateurs du groupe, de Zappa, de rock progressif, de krautrock et de musique expérimentale.

<http://www.green-brain-krautrock.de/>

Pour tous ces albums, la composition du groupe est la suivante :

- Jeff Beer : claviers, percussions, vibraphone, voix
- Rob Terstall : guitare, voix
- Ray Brown : basse, voix
- Stuart Fordham : batterie, percussions





Biographie de Jeff Beer

Né en 1952 à Mitterteich, au nord-est de la Bavière, Jeff Beer s'intéresse très tôt à la peinture, la photographie et la musique. Il commence tout d'abord par la guitare en interprétant des solos dans le style de Hendrix ou de Clapton. Vers l'âge de 16 ans, il se tourne vers l'orgue, sur lequel il peut laisser libre cours à son imagination et se tourner vers ce qu'il aime, la composition et l'improvisation. Ses modèles de l'époque sont alors Frank Zappa, Igor Stravinsky ou encore Bela Bartok. Il reçoit un premier prix en 1970 lors d'un tremplin pour les musiciens et groupes à Regensburg. Il joue alors avec Elastic Grap avant de former Odin. Il débute, en 1971, des études de composition, d'instruments à percussion et de piano à l'université de musique de

Würzburg où il obtiendra un master. Tout au long des années 70, il reçoit de nombreuses récompenses en tant que percussionniste et compositeur. Ces prix lui permettront au début des années 80 de devenir enseignant au conservatoire de Francfort pour les classes de percussions et de musiques de chambre à percussions. Il donnera également de nombreux concerts en compagnie de musiciens comme Michael Gielen, Eliahu Inbal, Karl-Anton Rickenbacher ou encore Pierre Boulez. En 1982, il reçoit une bourse pour étudier à Paris à la Cité Internationale des Arts. C'est à cette époque qu'il se lie d'amitié avec le photographe Thomas Ruff. L'année suivante, il part pour New York où il joue pour le 100^e anniversaire du pont de Brooklyn. Il y rencontre le peintre Susan Rothenberg, le compositeur Steve Reich et devient ami avec l'auteur et peintre Russell Epprecht.

Tout en travaillant la peinture, notamment en dessinant les animaux du zoo du Bronx, il commence à se lancer dans des projets de sculpture qu'il met en œuvre dès 1984 via différents matériaux comme le fer qui deviendra la matière principale de son travail sculptural. Après sa rencontre avec le propriétaire de la galerie Skulima de Berlin, il expose dans le monde entier et reçoit le prix bavarois de musique et des beaux-arts en 1986. Dans les années 90, en plus de la sculpture, il reçoit des récompenses pour son apport dans le domaine des arts publics, la mise en scène de théâtre musical et la radio. Il travaille également le bois, réalisant de grandes gravures colorées, ainsi que la photographie, développant de nombreuses séries de clichés. Il publie à la même époque ses propres textes dans différents ouvrages et magazines. Tout en continuant de donner de nombreux concerts dans le monde entier, dans le domaine de la musique contemporaine. Pendant 25 ans, il s'active sur le concept d'une étude continue de la sphère de la vie et de la perception. Pendant plus de 40 ans, Jeff Beer s'est consacré à toutes les formes d'arts, devenant ainsi un des artistes les plus récompensés en multimédias d'Allemagne.



<http://jeffbeer.de/>

Entrevue avec Jeff Beer

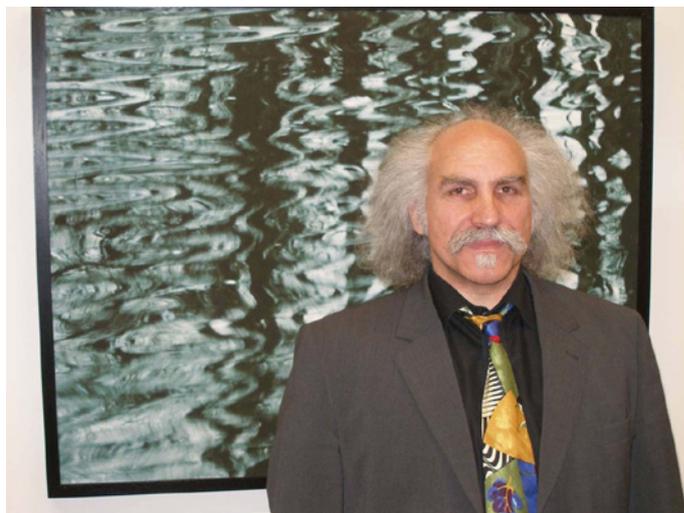
Vapeur Mauve : Jeff, retournons quelques années en arrière, dans ta jeunesse, tu étais intéressé par l'art et la musique. Puis, tu as commencé ta carrière musicale comme guitariste puis bientôt l'orgue. Comment t'es venue la passion et quelles étaient tes influences ?

Jeff Beer : Ta première question est une sorte de fondement ou de racine à tout ce qui s'ensuit – donc s'il te plait, permets-moi d'aller un peu plus profond dans le sujet – Je ne suis pas partisan des raccourcis. Ça ne me gêne pas si personne ne lit ce passage, car il sera sûrement beaucoup trop long, mais c'est si intéressant pour moi de prendre ta question au sérieux et de l'utiliser comme une machine à remonter le temps, essayant d'avoir une vue approfondie du temps et de l'espace des tout débuts... De plus, je crois que le début est le plus important de tout. C'est le véritable noyau...

La musique et les arts visuels – le dessin et la peinture étant les plus importants – ont été avec moi depuis ma plus tendre enfance. Je dessinais et peignais tout le temps. Reproductions de maîtres anciens – que je trouvais dans des livres d'art, des bibles illustrées ou des boîtes à cigares, puis dans les livres d'école où, contrairement à aujourd'hui, on pouvait trouver de nombreux anciens maîtres – ont magiquement attiré mon attention. Né et vivant dans le monde rural reculé de North Eastern Bavière/Allemagne, je n'avais pas beaucoup de chance de voir des peintures originales excepté lors de rares expositions des « héros locaux ». Mais un peu plus tard, une de mes tantes, qui vivait à Munich, m'a invité à passer les vacances d'été avec sa famille et un jour elle m'a introduit au Old Pinakothek – une célèbre et excellente collection de maîtres anciens, incluant le travail de Altdorfer, Dürer, Brueghel, Rogier Van der Weyden, Raffael, Chardin, Van Ruysdael, Rembrandt, Murillo, Rubens et bien d'autres – ce fut un flash pour moi et je suis allé là-bas aussi souvent que j'ai pu pour étudier et copier quelques œuvres, sur lesquelles je suis resté scotché.

Depuis le jour où mon père a acheté un piano pour notre maison, je me suis plongé dans cet instrument. Tout d'abord, j'ai commencé à découvrir le paysage noir et blanc de ses touches juste en essayant par moi-même d'obtenir quelques mélodies que je connaissais. Je n'avais pas encore de professeur – c'est seulement quelques années après que j'ai commencé à travailler avec différents professeurs de piano. Aujourd'hui je pense que cette première situation était idéale pour moi – j'ai eu la chance d'explorer l'instrument par moi-même sans être forcé de faire quelque chose que je ne voulais ou ne comprenais pas, développant mon imagination musicale, suivant mes idées et trouvant des

moyens de les exprimer et les former. S'il y a une force intérieure pour rester en contact avec cet instrument, tu vas naturellement te rapprocher de l'improvisation, laquelle, avec le temps, devient un langage très riche et subtil, que tu utilises lorsque tu veux dire quelque chose avec cet outil sans limites qu'est l'expression musicale spontanée. Quand j'avais à peu près dix ans, j'ai en plus commencé à jouer de la guitare. Il y en avait une, acoustique, traînant dans la maison dont personne ne jouait. Influencé par le son omniprésent de la guitare électrique des musiques populaires au début des années soixante, tu étais heureux si tu réalisais qu'il était possible de reproduire un riff de guitare que tu venais juste d'entendre d'un de tes héros et essayant, maintenant, de le retrouver sur une ou deux cordes de guitare. Je me souviens qu'un de mes amis m'avait emprunté un de mes singles, *I'm a man* par les Yardbirds. Sur la face B j'ai trouvé le strident et étonnant *The train kept a-rollin' (all night long)* – une sorte de révolution pour mes écoutes de jeune adolescent – j'étais bloqué par les Yardbirds et j'ai essayé de trouver ce que c'était ! C'était plus qu'un simple riff et un rythme – ce dont je n'étais pas encore vraiment conscient était que j'étais surtout touché par le phénomène de la signification du son, ici le son caractéristique des Yardbirds, leur marque de fabrique ! D'ailleurs, ce riff de *Train kept a-rollin* ne fut pas si difficile à apprendre et c'était fantastique de le jouer toute la nuit !



Mais finalement pour revenir à ta question – il est en réalité impossible d'y répondre précisément puisque le monde d'un esprit ouvert et jeune, surtout lors d'une jeunesse dans le début des 60's, est plein d'influences. Tout ce que tu entends, ou qui t'impressionne, atterrit quelque part dans ta palette musicale expérimentale – on parle de musique maintenant – même si tu essaies de comprendre les accords et les harmonies des premiers titres des Beatles ou des Kinks, ou si tu apprends que dans

les morceaux anonymes de trois minutes il y avait un espace ouvert pour quelque chose qui serait généralement appelé un solo de guitare – et ce petit espace était toujours quelque chose de très spécial pour moi ! Le thème « passion » ne fut jamais une question – la passion était toujours là, depuis le début, ce quelque chose de brûlant qui t’assure que tu existes bien et qui te pousse plus loin...

À l’âge de trois ans, j’ai commencé à avoir mes premières expériences en jouant dans des groupes. Groupes d’amis avec lesquels tu vas à l’école, partageant des goûts musicaux communs, commençant à essayer de faire quelques reprises de tes groupes favoris, expérimentant aussi avec ton propre matériel. Je garde toujours quelques partitions de ces années avec tous les vieux titres. J’ai joué alternativement de la guitare et du piano et j’ai chanté. Bientôt la musique de Jimi Hendrix Experience, Eric Clapton et Jeff Beck, est devenue de mon intérêt majeur – ces guitaristes avaient quelque chose d’absolument unique pour leur époque – surtout Hendrix et Clapton. Je les ai beaucoup étudiés. Étudier le style de guitare de quelqu’un en détail est similaire à l’apprentissage d’une langue, mais sa grammaire peut être encore plus complexe que les règles d’une langue ordinaire écrite dans les livres. Je pense que c’est aux alentours de ces années que j’ai appris à écouter.

1967 fut en quelque sorte une année clef dans ma jeunesse. Âgé de 15 ans je me trouve à intensifier mon travail sur mes propres compositions, que j’avais commencé à offrir à d’autres groupes du quartier jouant des reprises d’un meilleur niveau devant un public, et qui rameutaient une grande foule. C’était fantastique pour moi que certaines de mes compositions trouvent leur chemin jusque dans leur répertoire – en retour j’avais des entrées gratuites à leurs concerts – et parfois je demandais à monter sur scène pour remplacer l’organiste durant 10 minutes, les rejoignant lors d’un ou deux de mes morceaux. Ce ne fut pas long avant que quelqu’un ne me demande si je pouvais jouer les parties d’orgue de son groupe, car leur organiste allait bientôt rentrer dans l’armée. Ce fut un changement dans ma vie. Ce groupe m’ayant demandé était le groupe le plus réputé du coin – tous les membres étaient plus âgés que moi – et après qu’il fut assuré que j’étais leur nouveau membre, ils m’ont fait connaître beaucoup de chansons, musiciens et genres dont je n’avais pas encore entendu parler. C’était le premier groupe jouant de la « soul music », ce qui à l’époque était plutôt nouveau. Avec ces nombreux titres « soul » que j’ai eu l’occasion de connaître, est arrivé un nouveau nom : Steve Cropper avec ses sons cristallins et très influents et son travail à la guitare solo Telecaster, du groupe Booker T. & the MGs. De plutôt bons professeurs pour un jeune musicien intéressé par la question de la musique instrumentale bien arrangée,

pleine d’âme, de pureté, de clarté, et aussi par le son, le phrasé et l’invention. Nécessairement je dois mentionner le nom de Jimmy Smith, l’incomparable génie de l’orgue Hammond, qui lui aussi, comme tant d’autres, me fut présenté par ces musiciens. J’ai entendu des albums de Grant Greene, Baden Powell, Oscar Peterson, etc. Tous ces noms sont entrés dans ma vie. Ce groupe m’a inondé avec des LP’s, des demandes et m’assommait de questions comme : « *Jeff, penses-tu pouvoir réussir à jouer le solo d’orgue de Jimmy Smith dans Respect, ou le solo de Get Out Of My Life, ou T-bone-steak, etc.* » Et j’ai commencé à travailler, je veux dire vraiment travailler, et bientôt je commandais un nouveau et plus grand orgue Hammond – un rêve qui avait grandi au cours des années précédentes – et à partir du jour où il est arrivé par camion directement de Hamburg – c’était le 27 novembre 1968 – l’anniversaire de Jimi Hendrix – j’ai véritablement commencé à jouer et à comprendre le potentiel grandissant de cet instrument fantastique et excitant qui – dépendant de l’amplification que j’utilise – pourrait changer son son et prendre des nuances comme un caméléon et pourtant n’être rien d’autre qu’un caméléon unique. Quand j’ai emménagé dans la ville de Regensburg, deux ans après, j’ai fortement eu l’envie de jouer dans un petit groupe, je voulais quelque chose de complètement différent que ce que j’avais fait auparavant, je recherchais quelque chose comme la formation de Keith Emerson, The Nice, par exemple, ou Brian Auger’s Trinity – orgue Hammond, batterie et basse, et je recherchais des musiciens professionnels, que j’ai eu la chance de trouver rapidement au sein de la scène vivante des cheveux longs, respirant encore l’esprit unique de la fin des 60’s. Et pour couronner mon expérience avec mon trio qui, d’ailleurs s’appelait Elastic Grasp, nous avons gagné le concours traditionnel appelé « Golden Guitar », proposé aux nouveaux groupes, et organisé par la Bavarian Broadcasting Station – après tout, pas si mauvais que ça pour un début enthousiaste et ambitieux !

VM : Donc, ton premier groupe, Elastic Grap, dans lequel tu as invité Rob Terstall, connaît vite des différends entre les musiciens et se sépare. Quelles étaient les orientations musicales de cette formation ?

JB : Comme je l’ai dit au-dessus, c’était un simple trio instrumental comprenant un orgue Hammond, basse et batterie. Ce ne serait pas faux de décrire la musique comme un jazz rock expérimental à la conception plutôt ouverte. En plus de notre propre matériel, nous jouions quelques titres de Jimmy Smith, deux adaptations de The Nice – le fameux *Brandenburger* (qui nous fit gagner le concours déjà mentionné) et plus tard nous fîmes aussi *Carelia Suite*

de Jean Sibelius dans la version de Keith Emerson interprétée par The Nice et le *London Symphony Orchestra* pour l'album live, *Five Bridges*. Peut-être doit-on mentionner une très personnelle et excitante version de *Sunshine Of Your Love* des Cream, dont je possède encore des enregistrements, aux côtés de nombreuses expérimentations aux rythmes et métriques irréguliers. Mais après une année et demie intense, c'était le moment pour tous les membres de poursuivre leurs projets personnels dans des directions musicales différentes.

VM : Par la suite, tu convaincs Rob de reformer en Allemagne son ancien groupe, Honest Truth, avec Ray Brown et Stuart Fordham. Est-ce que la musique de Honest Truth ressemblait à celle qu'allait faire Odin ?

JB : Ce n'est pas moi qui ai convaincu Rob de reformer son groupe Honest Truth, ce fut plutôt l'inverse, mais il n'eut pas de difficulté à me convaincre, car j'avais déjà entendu des choses fantastiques à propos de Honest Truth sur la scène de Regensburg où ils avaient aussi donné un concert avant leur séparation, et bien sûr j'étais absolument enthousiaste à cette idée. De plus, étant un jeune homme de 18 ans je me suis senti honoré lorsqu'on m'a proposé de jouer de l'orgue Hammond parmi ces prestigieux musiciens. D'ailleurs, Honest Truth n'était pas un groupe allemand, ils ont seulement tourné quelque temps en Allemagne. Ray Brown à la basse et Stuart Fordham le batteur sont venus

d'Angleterre, Jimmy Patterson, voix, était américain. Leur guitariste, Rob Terstall, est venu des Pays-Bas. L'organiste Hannas était hongrois.

En ce qui concerne la musique de Honest Truth, plus tard, au commencement d'Odin, on a bien sûr utilisé quelques morceaux de leur ancien répertoire afin de pouvoir monter sur scène le plus tôt possible, comme nous avons aussi utilisé quelques parties d'orgue, que j'ai ramenées du répertoire de mon ancien groupe Elastic Grasp. Mais très rapidement nous avons commencé à travailler sur notre propre matériel.

VM : Vous formez donc Odin à l'été 1971, et jouez intensivement en public. Il me semble qu'à cette époque vous faisiez beaucoup de reprises, comment décidiez-vous des artistes que vous interprétiez ?

JB : Quand tu as une nouvelle formation qui n'a jamais joué ensemble auparavant, et qui s'oriente vers quelque chose de totalement nouveau, tu as besoin d'un peu de temps pour grandir. Le mieux que tu puisses faire est de monter sur scène le plus tôt possible, car, grâce à la présence du public, tu as une tension et une expression différente que dans la salle de répétition. Ce que nous avons fait pour commencer était de faire une liste de morceaux stimulants de nos groupes ou compositeurs favoris et de les apprendre ou de les transformer selon nos exigences.



VM : Quand on écoute vos débuts, on peut sentir l'influence de nombreux groupes comme The Nice, de la musique expérimentale et bien sûr de Frank Zappa. Celui-ci est une influence majeure pour Odin et l'album, je me trompe ?

JB : Non, tu as absolument raison ! Frank Zappa fut évidemment une influence majeure pour nous, nous avons joué plusieurs morceaux de lui à un moment où tu n'entendais pas de Zappa, ni d'imitations. Je n'ai personnellement pas entendu un autre groupe prendre le risque de faire les difficiles morceaux de Zappa sur scène dans le début des 70's ! Nous avons simplement adoré et admiré ses idées musicales largement diffusées, son esprit génial et son imprévisibilité. Chaque nouvel album vous assurait une surprise ! Dans mon titre *Tribute To Frank* sur l'album *Odin*, ce n'est bien sûr personne d'autre que Frank Zappa, auquel je voulais faire honneur avec cette invention zappaesque.

Keith Emerson fut une influence importante pour moi pendant un certain temps, lorsque j'étais avec Elastic Grasp. Je l'avais étudié avec sérieux et avais transcrit certains de ses célèbres, mais néanmoins compliqués solos, jusqu'au plus petit détail. J'avais même fait des partitions d'eux pour voir ce qu'il faisait exactement. À ce moment-là, il n'y avait pas de Youtube, ni autre. Tu avais besoin de trouver tout par toi-même ! Je me souviens avoir écouté ses solos sur mon magnétophone à bobines Philips, vitesse diminuée d'un quart pour suivre chaque micro-événement de son excursion musicale. Quand plus tard Keith Emerson – de mon point de vue – est devenu trop mécanique, j'ai perdu tout intérêt pour son travail. Brian Auger, que j'ai aimé pendant longtemps, a commencé à être une nouvelle inspiration pour moi, spécialement après que nous ayons joué avec lui et l'avoir rencontré en personne une ou deux fois. Un gars génial et un merveilleux musicien ! King Crimson, Van der Graaf Generator, Gentle Giant, Yes, John McLaughlin et son Mahavishnu Orchestra ont aussi été des inspirations lors des débuts d'*Odin*.

VM : On parle généralement de toi comme du leader du groupe, mais tu n'étais pas le seul chanteur. Qui était le chanteur principal dans *Odin* ? Chantes-tu en lead sur l'album ?

JB : Je dirais que la voix principale dans *Odin* était celle de Ray Brown. J'aimais sa voix rauque et néanmoins chaude qui s'améliora sans cesse, mais je suis sûr qu'il ne serait pas d'accord avec mes compliments. Rob Terstall a chanté quelques chansons comme je le fis moi aussi. Excepté sur quelques titres, donc, Rob et moi fîmes plutôt les harmonies vocales. La façon dont nos conceptions vocales auraient pu évoluer, si *Odin* avait eu un plus



grand avenir musical, peut être entendue sur l'album où, à l'exception de *Gemini* dont la compagnie de disques exigea qu'il fut présent, vous pouvez vous apercevoir de certaines tendances qui pointent vers un futur en vue duquel nous avons déjà commencé de travailler pour le second LP. Mais comme vous le savez, le destin d'*Odin* ne nous a pas laissés aller plus loin.

Bon – qui chantait sur le disque ? Ray et moi chantons sur *Life Is Only*. Ray commence avec le premier couplet, et je poursuis dans un registre plus haut après changement à la sous-dominante – vous pouvez aisément différencier les deux voix. Je chante aussi sur *Clown*, ensemble avec Ray. Au début à l'unisson avec lui et à partir du second couplet je monte un tiers plus haut pour poursuivre, etc. Ray fait la voix principale sur *Gemini*, Rob celle sur *Be The Man You Are*. Toutes les autres voix que vous pouvez entendre sont faites, plus ou moins, par les trois qui chantent dans le groupe.

VM : En 1972 vous sortez votre seul et unique album, chez Vertigo. Comment se sont passées les sessions d'enregistrement ? Étiez-vous heureux de jouer sur le même label que des groupes comme Black Sabbath ou Uriah Heep ?

JB : C'était fantastique pour nous de décrocher un contrat d'enregistrement aussitôt après avoir formé un nouveau groupe – et même encore mieux que notre compagnie qui était Phonogram nous publie sur le prestigieux label Vertigo. Pas tant d'ailleurs pour Black Sabbath ou Uriah Heep, mais je me sentais honoré d'être sur le même label que Gentle Giant, unique dans le style et que j'admire encore beaucoup.

Concernant les sessions d'enregistrement vous pouvez être sûrs que ce fut extrêmement excitant de transporter tout notre équipement dans un Van et de conduire tout du long en direction de l'Allemagne du Nord, pour enregistrer notre premier album au Windrose Studios à Hambourg sur du matériel 16 pistes. Georg Grosse était notre ingénieur du son. Nous étions bien préparés et sommes allés assez vite de titre en titre, ce qui fut bon pour la musique puisqu'un enregistrement fluide garantit une fraîcheur d'ensemble et un travail en solo inspiré. Par exemple pour *Clown* je désirais un son particulier de moog pour un détail mélodique, mais il n'était pas possible de trouver exactement ce son à partir d'appareils électroniques que j'avais loués dans un magasin de musique. Ce que je trouvais ne me satisfaisait pas du tout. J'ai finalement joué cette partie à l'orgue Hammond. La même chose s'est produite pour le court instrumental *Eucalyptus* pour lequel j'avais une conception du son différente. Je n'étais pas très satisfait du résultat à l'époque – mais aujourd'hui je le vois différemment. Parfois les circonstances ont plus de sagesse que nos conceptions personnelles.

VM : Tu es le seul Allemand de la formation, mais comme vous résidiez tous en Allemagne, votre groupe est généralement assimilé au mouvement krautrock, es-tu d'accord avec cette appellation, te sentais-tu proche des autres combos du genre ?

JB : C'est évidemment faux d'ajouter Odin dans le genre krautrock. En fait, j'étais le seul Allemand du groupe. On aurait facilement pu vivre et travailler en Angleterre aussi. Mais les circonstances nous ont finalement menés à travailler en Allemagne. En tournant à travers l'Allemagne, nous avons inévitablement été en contact, plus tôt que d'autres, avec des groupes de la scène allemande. Je pense à Kraan, Atlantis, Embryo, Amon Düül, Epitaph, Birth Control, Puppenhaus, Karthago, Missus Beastly, Guru Guru, etc. Nous avons joué avec eux ou les avons rencontrés lors de festivals, et évidemment tu te fais beaucoup d'amis et même nous nous sommes rendu visite les uns les autres.

VM : À combien d'exemplaires s'est vendu l'album à l'époque ? Car il semble aujourd'hui être devenu un véritable collector !

JB : Pour être honnête, j'ai oublié le nombre d'exemplaires pressés. Je sais juste que tout était vendu avant qu'Odin ne se sépare. Les gens que je connais, qui possèdent toujours l'album, disent qu'ils ne s'en sépareraient jamais, surtout depuis que tu peux constater sur le Net combien certains collectionneurs sont prêts à payer pour un pressage original en bon état.

VM : Ça te fait quoi de voir que l'album original en vinyle (avec le poster) s'arrache à plusieurs centaines d'euros sur Internet ?

JB : Je ne peux que mettre l'accent sur le fait que c'est touchant et étonnant que cet héritage musical de quatre amis, émergeant à une certaine période de la musique rock, n'ait pas disparu de la planète, et semble toujours être en vie.

VM : Après d'autres enregistrements qui ne verront pas le jour à l'époque et de multiples concerts, le groupe se sépare finalement en 1974. Quelles en étaient les raisons ? Que sont devenus les autres membres par la suite ?

JB : Comme toujours dans les relations humaines, il y a plusieurs raisons conduisant finalement à un point qui semble sans retour possible. Je dirais que la raison principale de la séparation de Odin fut des développements musicaux personnels différents, lesquels, après un moment, sont devenus un problème, car on pensait que ce que tu étais en train de composer ou avais l'intention de jouer, quelqu'un d'autre dans le groupe pourrait ne pas être enthousiaste, et vice-versa. Mais c'est la raison la plus naturelle et musicale à laquelle j'ai pu penser. En y regardant de plus près, je pourrais même aller plus loin, en disant que quelque part c'est ça qui est créatif, bien que ça puisse conduire un groupe à sa fin. Il y avait d'autres raisons que je peux tristement observer, par exemple les problèmes existentiels qui apparaissent, résultant des essais pour conserver le groupe en vie semaine après semaine, mois après mois, année après année, ce qui peut être frustrant à certains moments, lorsque tu as une bonne critique de ton album et quelques interviews à la radio. Il y a eu des périodes où il était difficile de se faire engager continuellement pour des concerts. Je ne peux pas vous dire pourquoi nous n'avons jamais trouvé de manager avec lequel nous étions heureux. Donc je me suis moi-même occupé du management. Définitivement un des plus sombres moments du groupe fut lorsque nous avons été invités à faire une tournée en Angleterre, une formidable nouvelle au départ ! J'ai volé jusqu'à Londres plusieurs fois pour négocier avec une agence anglaise qui était en charge des procédures d'organisation et de réservations. La tournée aurait dû ouvrir dans le célèbre club *Marquee*, à Londres ! La date était déjà fixée. Mais nous sommes entrés dans la crise énergétique de 1973, ce qui a temporairement mené à une interdiction générale sur les trafics motorisés, et autres complications, qui ont engendré des conditions infernales pour organiser une tournée complète à travers l'Angleterre. Finalement, le projet fut gelé. Et comme, en parallèle, nous étions sur le point de négocier les conditions de notre second

album, notre maison de disques, étant inquiète des disputes avec l'Angleterre, a retiré ses promesses, ce qui pour nous ne fut rien de moins qu'une gifle dans la figure. Neuf mois plus tard, Odin jouait sa dernière performance le 1^{er} mai 1974 au Théâtre de Würzburg.

Ray et Stuart sont retournés en Angleterre, Ray travaillant comme charpentier pour ensuite restaurer les intérieurs de villas victoriennes. Aujourd'hui Ray est de retour dans la musique, jouant dans un groupe à Londres. Stuart est devenu un associé d'une société de production distribuant dans le monde entier des émissions de télévision, comme il me l'a lui-même raconté. Rob est resté en Allemagne où il a joué depuis lors de la basse et de la guitare dans différents groupes de rock et de jazz. Il donne aussi des leçons de guitare et travaille dans le département de promotion des guitares dans un magasin de musique réputé.



VM : De ton côté, tu t'en retournes à la musique classique, le piano, les percussions et la composition. Tu reçois de nombreux prix et enseignes au conservatoire de Francfort. Tu peux nous en dire un peu plus sur cette partie de ta vie ?

JB : C'est presque impossible de répondre en détail à cette question, car dans les premières années après Odin, il s'est passé beaucoup de choses dans ma vie. Je devrais aussi mentionner que déjà lors de la période Odin (1971-1974) j'avais commencé à étudier la musique au conservatoire de musique d'État à Würzburg. Mais bien sûr j'étais focalisé sur Odin à ce moment-là. Après que le groupe se soit séparé, ce fut idéal pour moi de « retourner à l'école ». C'était le contraste parfait et il y avait tant à apprendre. J'étais très motivé, avais énormément de questions regardant la composition et la forme et j'avais hâte d'approfondir les partitions des maîtres, en commençant par les musiques anciennes jusqu'aux approches avant-gardistes. Par ailleurs, j'ai développé mes propres partitions en les écrivant, ce qui était de toute façon une obligation une fois que tu avais étudié la composition. Grâce à mes maîtres Bela Bartok et Igor Stravinsky, j'ai à ce moment-là découvert de plus en plus le nouveau langage de

l'expression musicale. Bientôt j'ai découvert les œuvres d'Olivier Messiaen, Pierre Boulez, György Ligeti, pour nommer les compositeurs qui m'ont impressionné le plus en ce temps, enrichissant et inspirant mes idées de compositeur, pas seulement par leur musique, mais aussi par leurs théories musicales complexes, que j'ai pu connaître grâce aux lectures et séminaires du conservatoire. Mes compositions ont un peu changé durant ces années, mon vocabulaire harmonique et rythmique a augmenté et influençait mes expérimentations, à la fois dans mon travail avec des instruments et dans le développement d'idées pour mes partitions.

Grâce au fait que je devins bientôt un membre de l'ensemble de percussions très réputé de mon professeur Siegfried Fink, j'ai eu la chance de faire beaucoup de concerts, de voyages et d'enregistrer un large éventail du répertoire pour percussions contemporaines et classiques.

Découvrant le monde immense des instruments à percussion dans ces années, ce fut comme un coup de foudre, et pas uniquement sur le plan rythmique. Il y avait aussi cet extrêmement large champ d'expression dû aux différents matériels et sons que tu peux trouver dans toutes ces centaines de types de tambours, provenant de différentes cultures à travers le monde, toutes ces cymbales, gongs, tam-tams, les instruments à maillets, les lithophones, etc. Qu'ils soient faits de métal, de bois, de peaux, de verre, de pierre ou autres. Ce qui est aussi de grande importance est le fait qu'en tant que percussionniste, tu es toujours près physiquement de la production de chaque son individuel. Quand tu joues par exemple du piano – que tu joues régulièrement ou non – tu ne toucheras jamais les marteaux, les cordes ou le silencieux pour produire ton son. Imagine maintenant comme c'est différent de se tenir près d'un grand gong chinois, le toucher avec tes mains d'abord, de préparer soigneusement un secteur précis de son champ de résonance, que tu entendrai apparaître légèrement après que tu aies exécuté une certaine note, avec une frappe précise au bon endroit de la surface de cet instrument lourd, avec une certaine puissance de coups que tu as trouvé, développé et travaillé dans ton dialogue avec l'instrument durant plusieurs années.

En plus de travailler au cours de ces années dans un duo jouant ses propres compositions pour percussions et piano avec le compositeur et pianiste Jürgen Schmitt, j'ai par ailleurs développé un répertoire pour percussions solo et commencé à jouer des concerts seul. En 1977, j'ai participé au concert le plus prestigieux de la scène de musique classique allemande, le Deutsche Musikwettbewerb (compétition de musique allemande), à Bonn, Beethoven Hall, et ai fini par gagner le premier prix ainsi que quelques bourses. Cette compétition importante ouvrait des portes à

la scène des concerts internationaux et a mené à plusieurs invitations pour jouer des concertos pour percussions solos et orchestre symphonique ou pour donner des soirées solos au cours desquelles j'ai de plus en plus commencé à intégrer mes propres compositions pour une grande variété d'instruments. L'année suivante j'ai obtenu le premier prix de la Compétition Nationale du Conservatoire de Musique Allemande dans la catégorie percussion solo. Et en 1980 j'ai gagné le troisième prix et le Prix spécial au Concours International d'Interprétation de la Musique Contemporaine à Radio France Paris – le premier prix n'a pas été attribué. Ce fut une semaine fantastique avec un programme obligatoire infernal – ce concours fut le point culminant de mon expérience dans la compétition musicale. Jouer avec l'Orchestre Symphonique de Radio France au rang final, conduit par Peter Eötvös (qui à ce moment-là, était l'assistant de Pierre Boulez à IRCAM Paris) devant une grande audience fut inoubliable.

À cette époque je ne savais pas encore que moins de deux ans plus tard je déménagerai à Paris pour continuer ma peinture...

VM : Dans les années 80, tu travailles également avec Pierre Boulez, comme le fera également un certain Frank Zappa. À cette époque, Zappa est-il toujours une influence pour toi ?

JB : Zappa devenait encore plus intéressant, car avec les années la complexité de ses travaux est devenue de plus en plus claire pour moi. Donc mon attention au développement de Zappa était plus ou moins présente, comme je n'ai jamais perdu d'intérêt pour le travail fantastique de Pierre Boulez, ainsi que pour bien d'autres. Mis à part leur grande différence de style et d'esthétique, bien que pour moi les deux compositeurs avaient quelque chose en commun. Je parle de leur intérêt profond pour les transformations complexes ainsi que les métamorphoses du matériel musical. Et tous deux ont une approche très différenciée de l'utilisation sophistiquée du rythme. C'était fantastique d'entendre que ces deux protagonistes de musique contemporaine – le génie énervé et révolutionnaire Pierre Boulez ainsi que le rebelle inadaptable de la musique rock expérimentale, le fondateur des Mothers of Invention, Frank Zappa – s'étaient réunis pour plusieurs coopérations. Quand j'ai commencé mes études de composition au Conservatoire de Musique d'État, personne ne connaissait Frank Zappa. Personne ne te prenait au sérieux si tu passais les disques pour lesquels tu étais enthousiaste, ces musiques extrêmes et provocatrices, entre doo-wop-persiflages et albums expérimentaux comme *Uncle Meat*, ou le film musical *200 Motels* avec les Mothers of Invention et l'Orchestre Philharmonique Royal de Londres. Dix ans plus tard, tout le monde connaissait Frank

Zappa, même si tu n'avais aucun background rock. Je pense qu'une grande partie de ce changement positif dans la reconnaissance publique de Zappa se fit grâce à l'influence et l'esprit d'ouverture de Pierre Boulez.

VM : Durant cette décennie, tu n'es plus seulement musicien, mais un photographe, un peintre ou encore un sculpteur. Tu voyages un peu partout dans le monde et fais des expositions et de nombreuses rencontres. Tu peux nous en dire un peu plus sur cette période ?

JB : Mon intérêt pour des arts différents était présent dès le début, mais son étendue et son intensité n'a cessé de grandir – ce qui n'était d'abord qu'un jeu est devenu maintenant sérieux et conscient – sans perdre le sens du divertissement qui devait être la véritable origine et le fondement humain de tous les arts. Mais tu as raison, quelques années avant que j'aie terminé mes études au conservatoire, je me suis senti libre de laisser revenir dans ma vie mon appétit et mon besoin pour les arts visuels. Des changements d'adresse avec des contrastes géographiques importants, passant des villes à la campagne la plus reculée durant les années 80 ont eu de très forts impacts sur moi, motivant mes interrogations et mon travail, et ce, définitivement, quand je suis parti à Paris pour vivre là-bas pendant plus d'une année, à la Cité Internationale des Arts, où on a mis à ma disposition un grand atelier, Quai de l'Hôtel de Ville, en face de la cathédrale Notre-Dame.

L'année suivante j'ai été invité à donner deux concerts avec l'Imago Ensemble de Hugh Levick pour le centenaire du Brooklyn Bridge à New York, après quoi j'ai immédiatement décidé de ne pas revenir à la maison, mais de rester aussi longtemps que possible, d'autant plus que les douanes allemandes m'avaient accordé un certificat de travail dont j'ignorais l'existence jusqu'à mon arrivée à New York. Ainsi, j'ai pu gagner ma vie en jouant du piano ou des percussions dans plusieurs Écoles de Danse Moderne de différentes universités ou lycées tout en continuant mes travaux, à étudier et à visiter les musées, galeries, concerts et ateliers d'artistes. Tout cela favorisant mes arts visuels – l'année précédente j'avais avant tout travaillé à ma peinture. Chaque chose devenait plus libre, plus ouverte, les traits et les lignes parlaient un langage nouveau et plus clair dans mon travail régulier, les formats de mes peintures devenaient plus grands. À New York j'ai enfin cédé à une envie de faire de la sculpture, je préparais systématiquement moi-même tous les outils dont vous pouvez avoir l'usage dans vos recherches personnelles et qui sont nécessaires à notre style. Après être revenu en Europe, j'ai immédiatement commencé à transposer, en trois



dimensions, mes idées et croquis, issus de la douzaine de New York Sketchbooks. Mais ça m'a pris deux années supplémentaires pour finalement trouver mon matériau principal qui domine encore mon approche de la sculpture : l'acier ! J'ai grandi avec l'acier et j'avais oublié ça. J'avais appris comment traiter, donner forme, et souder l'acier, de mon père qui était mécanicien. L'acier, forger, le feu, frapper, connaissance et compétences - mais également subtilité, comme l'élasticité d'un brin d'herbe ou d'une fleur. Mon grand-père avait été forgeron et inventeur – il y avait les racines. Et ça m'a pris tant de temps pour trouver ce qui m'attendait et était si proche.

Il est incroyable qu'au cours de la première année où j'ai commencé à élaborer des sculptures d'acier - c'était en 1985 – j'eus des contacts avec une Galerie d'Arts de Berlin, la Galerie Folker Skulima – ce fut lui qui me prit dans son programme et présenta mes sculptures une année plus tard, à Berlin, en une exposition consacrée à moi seul. À partir de là de nombreuses autres suivirent – les sculptures passèrent par plusieurs expositions d'Allemagne à Paris, Madrid, Bâle, Chicago, New York, Osaka, Tokyo, Prague, etc.

VM : Tu joues beaucoup sur l'art visuel, travailles le métal et le bois, et fais aussi de la mise en scène. Comment trouves-tu toute l'inspiration et le temps pour travailler sur autant de projets ?

JB : Tous mes champs d'activités sont implicitement connectés et proviennent de la même racine – même si personne ne devrait imaginer ce « mycélium » comme simple. Les phénomènes de la couleur et du son ont beaucoup en commun par exemple. Des structures rythmiques que tu peux trouver partout. Notre physiologie est pleine de processus rythmiques, etc. Il y a une correspondance complexe

et une corrélation entre les différents territoires de l'art et la musique, bien que chacun d'eux soit un monde à part, évidemment. Il y a bien plus à découvrir – l'un des mots magiques est « être intéressé ». En parallèle d'un profond intérêt et d'un questionnement sérieux, l'inspiration apparaîtra nécessairement à un certain moment. Je pense que les deux sont inévitablement liés...

Mais pour être honnête, cela m'a pris plusieurs années pour apprendre à utiliser les outils d'un talent à multiples facettes. Je pense que plus tu es sérieusement impliqué dans l'interdisciplinarité, plus tu as besoin de discipline. Tu as vraiment besoin de travailler dur pour récolter ce que tu as semé. Si tu n'es pas capable d'user de tes potentiels, tu peux facilement te sentir bloqué. Ce qui fut un problème à certains moments – mais ressentant très tôt que je ne pouvais pas échapper au fait que j'étais intensément connecté avec différentes choses, j'ai eu pas mal de temps pour faire face à une telle disposition personnelle. Je dirais que ça devient de mieux en mieux, et en attendant, je peux dire que faire ce que je fais, vivre la vie que je vis, ce n'est rien de moins qu'une existence pleine de prises de conscience, de surprises et d'excitations. J'adore ma vie avec les arts visuels, le langage et la musique. Mon expérience est qu'aimer ce que tu fais t'apprend tout ce dont tu as besoin pour continuer.

VM : Tu te produis toujours en concert, à quel style de musique faut-il s'attendre en allant voir Jeff Beer aujourd'hui ? Classique ? Jazz ? Le rock compte-t-il encore pour toi ?

JB : Pendant pas mal de temps, ce fut un de mes rêves de jouer uniquement ma musique. Mais ce n'est pas facile du tout d'inventer des structures et des formes qui fonctionnent vraiment pour une grande variété d'instruments à percussion. Par exemple, quand j'ai rencontré le grand maître français de la composition, Olivier Messiaen, je lui ai demandé pourquoi il n'y avait toujours pas de morceau pour percussion solo de lui, bien qu'il aime les instruments à percussion, les utilisant dans presque toutes ses musiques de chambre et d'orchestre. Il m'a répondu : « *Oh, c'est si difficile, tellement, tellement difficile* ». Il n'en a jamais écrit. Pas plus que Pierre Boulez, autant que je sache. Les instruments à percussion ont certaines difficultés idiomatiques. Tu dois en savoir plus à leur sujet qu'à propos du seul rythme ! C'est très difficile de les intégrer dans un son de groupe. Tu as besoin de trouver des couleurs correspondantes entre plusieurs instruments et utiliser des fréquences communes comme ponts, afin de relier ton invention harmonique et mélodique avec le timbre. Cela prend des années pour faire que leur potentiel devienne de la musique et prenne forme. C'est ton savoir et ton

questionnement qui les font s'exprimer. Ton rêve est de trouver ta propre musique avec des percussions, ce qui semble bien pour se défier et être en même temps chez soi. J'avais besoin de cette introduction générale pour te donner une idée de ce que je recherche.

Maintenant, quand tu vas voir et écouter un de mes concerts, tu entendras un programme construit sur les contrastes entre des morceaux solos pour des orchestres de 20 à 50 instruments et d'autres avec certains instruments solos sur lesquels je travaille et j'effectue des recherches depuis des années – comme la grosse caisse, le marimba (une sorte de xylophone large, avec des registres très bas et très haut, avec une tonalité chaude et relativement longue), le djembé africain, les cymbales, etc. Chaque pièce a son propre style et caractère, chacune est une sorte de bilan actuel de mon dialogue avec l'instrument sur lequel je joue. Plus longtemps je joue ces morceaux et plus évidents ils semblent devenir – étonnant comme ils grandissent toujours. Chacun d'eux est un défi pour l'artiste donnant au concert une forte présence musicale, une large gamme de sons individuels et des paysages sonores, et je dirais même quelque chose que j'appellerais un ton existentiel ou fondamental.

VM : Pour en revenir à Odin, l'album est réédité en CD en 2007 par Long Hair Music, s'agit-il de la première réédition officielle ?

JB : Oui. C'est ce que l'on peut appeler une réédition officielle. Manfred Steinheuer de Long Hair Music est entré en contact avec moi pour me présenter leur projet de publication de trois CDs d'affilée. À commencer par Odin, qui n'était pas une simple copie de l'ancien vinyle, comme ce fut fait il y a quelques années par un autre label que je ne mentionnerai pas ici. Long Hair Music avait même fait l'effort de rechercher l'ancienne bande master, 35 ans après l'enregistrement. Je ne pouvais pas y croire – ils l'avaient trouvée et m'avait invité dans leur studio à Munich pour assister au remastering et ainsi faire le maximum pour obtenir un magnifique résultat – merci au fantastique ingénieur du son Jörg Scheuermann. Nous pouvons trouver en CD le triptyque d'Odin. De plus, ils ont conçu de merveilleux livrets incluant des textes inédits et des photos d'archives qui n'ont jamais été vues ou publiées auparavant.

VM : Deux autres albums voient le jour cette même année sur ce label, les *SWF Session* et le *Live At The Maxim*. Votre album devenu culte, c'est la demande du public qui t'a poussé à sortir ces archives, ou était-ce surtout une envie personnelle ?

JB : Peut-être les deux, mais certainement à ma demande. Je fus vraiment surpris des ventes de la

nouvelle édition. Il doit y avoir une forte demande pour cette musique. Mais sans l'insistance de Long Hair Music et leur patiente recherche, il n'en aurait pas été ainsi.

VM : Malheureusement, Stuart nous a quittés en 2003. Tu lui dédies d'ailleurs les deux nouveaux albums. As-tu toujours des contacts avec Rob et Ray ?

JB : Oui, finalement nous avons de nouveau des contacts. Pendant plusieurs années j'ai essayé de retrouver mes anciens camarades d'Odin, mais sans succès. Enfin, un jour, merci Internet, j'ai reçu une réponse d'une personne nommée Stuart Fordham. Je n'étais pas sûr que ce nom soit identique à celui de l'ancien batteur d'Odin, nom que j'avais trouvé dans un champ de recherche qui n'avait pas de rapport direct avec un environnement musical. Il répondit par mail : « À qui est-ce que je parle ? » J'ai répondu : « C'est Jeff d'Odin »... C'était lui !... Incroyable !... Nous nous étions retrouvés de nouveau. Mais malheureusement, je n'ai jamais revu Stuart depuis lors. Néanmoins, nous avons parlé au téléphone et échangé de nombreuses lettres. Je l'ai aidé avec pas mal de documents en rapport avec Odin pour son projet d'une biographie musicale qu'il était en train d'écrire. Mais il est mort avant que nous puissions nous revoir. Tragique ! Et puis il y a quelques années j'ai invité Rob et Ray avec leurs épouses, chez moi, en Bavière. Les premières retrouvailles après tant d'années ! Hormis toutes les histoires que nous avons besoin d'échanger, nous avons envie de jammer et de jouer certains de nos morceaux favoris que chacun avait préparés, incluant certainement quelques-uns de Zappa...

VM : De plus en plus de personnes, y compris de nombreux jeunes, découvrent aujourd'hui la musique d'Odin grâce à Internet. Quel est ton sentiment à ce propos ? Pouvons-nous espérer par la suite la sortie d'autres archives, ou pourquoi pas des rééditions vinyles de l'album ?

JB : Il est étonnant d'être le témoin de cette nouvelle attention pour la musique de la fin des sixties, début seventies, spécialement parmi les jeunes et musiciens. Si tu compares les styles dans l'histoire de la musique populaire après la guerre et en discute avec les jeunes gens, tu peux constater que cette période dont nous parlons fait preuve d'une rare et particulière concentration de qualités, tant dans le son, les compétences instrumentales que dans les textes. Ce qui semble devoir parler à une certaine attitude d'ouverture d'esprit de notre jeune génération. C'est, pour moi, le phénomène le plus intéressant. Ce n'est pas seulement un public âgé de la soixantaine ou au-delà, et regardant avec

nostalgie les années du flower power et les modes de vie pré ou post Woodstock. Peut-être parce qu'il y a quelque chose d'authentique, de personnel et de direct dans cette musique qui intuitivement fait appel à l'imagination de l'auditeur – l'encourageant à sentir et à rêver de choses qui ne peuvent être présentes avec certitude dans une vie qui semble être inondée d'images, d'impressions et par la croissance d'une « philosophie » de copies rapides et de faux...

Il reste des documents audio dans les archives d'Odin que je pense être intéressants, et je serais ouvert à toute demande sérieuse pour poursuivre l'édition que Long Hair Music a entamé – incluant votre suggestion d'une réédition vinyle – mais alors en franchissant l'étape supplémentaire d'imprimer un livret sur l'histoire du groupe, pour ne pas se retrouver avec une simple édition du vieil album – mais plutôt avec une intéressante et abondante documentation concernant quatre musiciens et leur approche musicale, qui ont été partie prenante de l'esprit du temps (Zeitgeist) qui, pour certaines raisons, humblement, est sur le point de renaître de ses cendres telles un Phénix...

VM : Pour finir, tu es probablement l'artiste aux facettes les plus nombreuses que je connaisse. Que nous réserve encore Jeff Beer dans l'avenir ? Reste-t-il des domaines que tu aimerais explorer ?

JB : Je peux clairement répondre à cette question. On n'arrive jamais assez près des buts qu'on s'était fixé au départ, on n'est jamais satisfait, on atteint difficilement le véritable sommet de ses rêves – donc tu continues à chercher, travailler, expérimenter, apprendre, et à te concentrer sur tes questionnements et la qualité de tes recherches. Et, pour parler concrètement maintenant, j'ai rénové une grande partie de ma maison, une ancienne

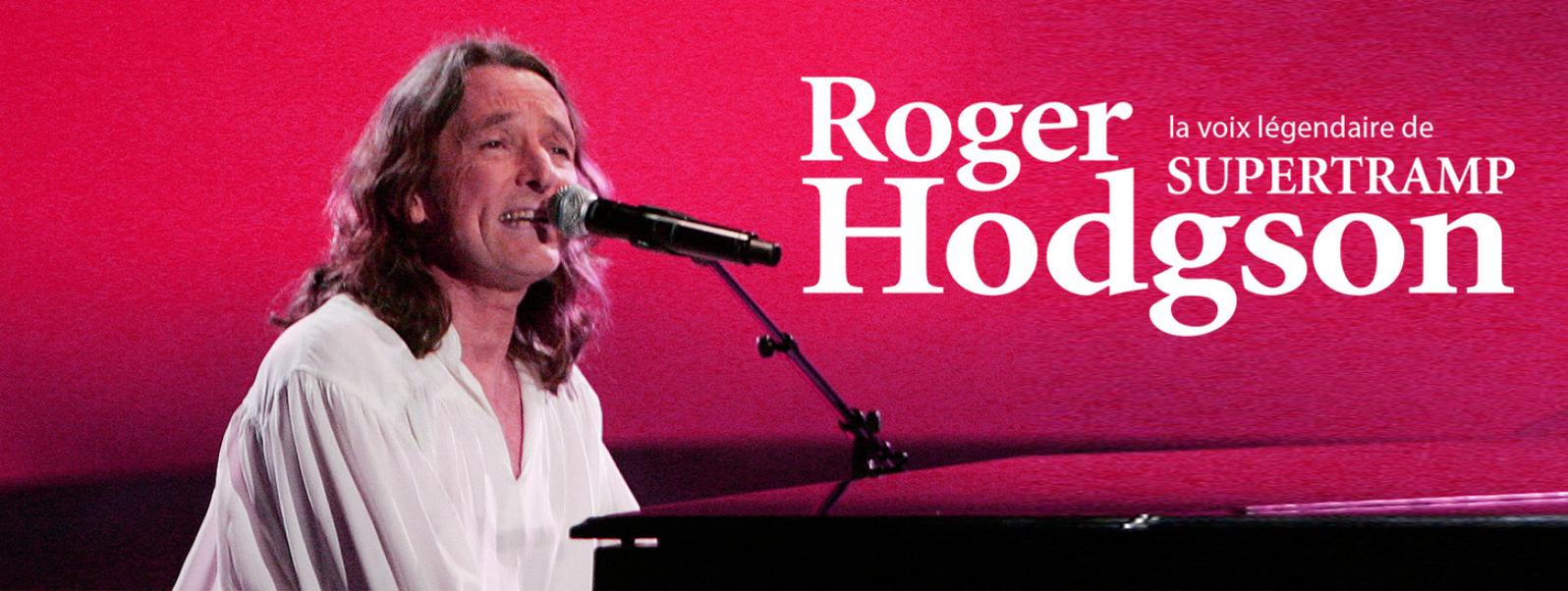
ferme, pour améliorer mes conditions de travail, ici dans le pays où je vis et travaille, et très bientôt je pourrais utiliser de nouveaux et meilleurs espaces pour mes activités, mais aussi avoir une fantastique et historique salle d'exposition qui m'appartienne, comprenant des plafonds voûtés et des colonnes de granit, ainsi qu'une excellente lumière pour la galerie. Ce qui me permettra enfin d'inviter des gens si je souhaite présenter des expositions ou des concerts, des lectures, symposiums, projeter des films, etc. Ce seront des qualités nouvelles dans ma vie avec un fort accent mis sur le dialogue et l'échange.

Et pour finir, je ne veux pas oublier de mentionner que, tout en poursuivant mes travaux, je n'ai jamais cessé de rêver de faire des films et je continue d'écrire ma musique rock où je joue de tous les instruments quand je l'enregistre en studio. Excepté le violon pour lequel je préfère inviter ma plus jeune de mes filles, Raphaëla, à prêter sa voix et son instrument, puisqu'elle m'invite à présent à jouer quelques solos d'orgue, de la grosse caisse, ou du djembé sur son CD (dont vous pouvez trouver plusieurs morceaux sur Youtube sous le nom de Raphaëla Beer et son groupe Crystal Ocean Shore – tapez par exemple *The Worst Is Yet To Come*).

Pour moi le rock est comme un langage très personnel qui me permet d'exprimer certaines choses et attitudes qui ne sauraient être exprimées aussi directement et clairement dans un autre langage. Peut-être parce que c'est la musique avec laquelle j'ai grandi, conservant certaines façons de vivre dans une fraîcheur éternelle, comme la neige de Sibérie préserve miraculeusement chaque poil de mammoth gelé depuis dix mille ans...

*Ensemble du dossier conçu et mené par Yenjen
Traduction de l'entrevue par Adeline et Harvest*





Roger Hodgson

la voix légendaire de
SUPERTRAMP

Monsieur Supertramp répond à nos questions

N'y allons pas par quatre chemins. Roger Hodgson, c'est Supertramp. Supertramp sans Roger Hodgson, ce n'est plus rien. Il suffit d'écouter l'album *Classics Live* de 2010, une belle compilation de chansons de Supertramp, principalement, que Roger interprétait lors d'une récente tournée, pour se rendre compte que tout y est, même sans les autres musiciens du groupe. La voix, les mélodies, la magie. Mr. Supertramp a gentiment accepté de nous accorder une entrevue. On l'écoute donc.

Béatrice : Il existe un grand mystère qui date du tout début de Supertramp. Peut-être pourriez-vous le résoudre. Dans une compilation intitulée *Circus Days*, qui regroupe des chansons de musiciens différents, il y en a une qui s'appelle *Remember* et qui est créditée à un groupe qui aurait pour nom Idle Hands. Or, il s'agit plutôt d'une démo de Supertramp enregistrée avant le premier album, une version antérieure de *Words Unspoken*. *Remember* aurait été créditée à Idle Hands parce que ces deux mots étaient écrits sur la démo. Savez-vous qui a écrit Idle Hands et pourquoi ?

Roger Hodgson : *Remember* était bien la version antérieure de la chanson *Words Unspoken* à l'époque où le groupe s'appelait Daddy (à la fin de 1969). Quand nous l'avons réenregistrée, on l'a modifiée en partie en enlevant le refrain dans lequel vous pouviez entendre le mot Remember et en avons fait quelque chose de nouveau. C'est la raison pour laquelle la chanson a été renommée. Je ne sais pas qui ou ce qu'était Idle Hands, il s'agit probablement juste d'une erreur.

Béatrice : Sur cette même démo, il y avait une autre chanson, *Saying No*, qui ne figure sur aucun album de Supertramp. Aurons-nous un jour la chance de l'entendre ?

Roger : *Saying No* est effectivement le titre de la chanson, et je suis assez certain qu'elle ne sortira jamais, sous aucune forme.

Béatrice : Vous avez quitté Supertramp en 1983, mais comme vous êtes l'auteur de presque tous les grands succès du groupe, on vous surnomme toujours Monsieur Supertramp. Qu'est-ce que ça vous fait ?

Roger : Eh bien... Supertramp était mon bébé pendant 14 ans, et en plus d'écrire et de chanter la plupart des hits du groupe, j'en étais aussi la principale force conductrice, et l'arrangeur et producteur. Alors forcément, quand les gens viennent à mes concerts et entendent ma voix, mes chansons, entendent la guitare 12 cordes et mon style unique au piano Wurlitzer, ils entendent une grande part du son de Supertramp. Mais en ce qui me concerne, ces chansons ont toujours été mes chansons. Des morceaux de mon cœur, de mon expérience de la vie que j'exprimais à travers la musique. Et je suis toujours incroyablement heureux qu'elles aient aussi bien passé le test du temps, et que j'aie toujours du plaisir à les chanter et les jouer.

Béatrice : De quelle chanson que vous avez écrite êtes-vous le plus fier ?

Roger : Mes chansons, c'est presque comme des enfants pour moi. Il n'y a pas deux compositions qui se ressemblent et je les aime toutes pour des raisons différentes. Le message dans *Give A Little Bit* est intemporel et encore plus pertinent que quand je l'ai écrit à l'adolescence, il y a plus de 40 ans. En ce qui me concerne, *The Logical Song* fait partie de

mes chansons qui ont eu le plus de succès pour les paroles, les mélodies et le message véhiculé. Elle a obtenu le prestigieux prix Ivor Novello de la meilleure chanson sur le plan musical et lyrique en 1980, et on m'a dit que ces paroles sont parmi les plus citées dans les écoles. Le thème est universel et le questionnement dans cette chanson continue de résonner aujourd'hui auprès des gens de tout âge. *Fool's Overture* et *Only Because Of You* sont deux des morceaux épiques que je préfère parmi ceux que j'ai composés. *Dreamers* me fait rêver, *Breakfast in America* me fait sourire, *Lord is it mine* me fait pleurer, *Take the long way home* me fait réfléchir, *School*, *Soapbox Opera*, *Lovers in the Wind*, *It's Raining again...* Vous voyez mon problème pour tenter d'en choisir une que je préfère ?

Béatrice : Y a-t-il un musicien, mort ou vivant, avec lequel vous auriez adoré jouer ?

Roger : Jouer avec, je ne suis pas certain, mais Claude Debussy est probablement mon compositeur préféré de tous les temps.

Béatrice : Quelques mots au sujet de vos prochains concerts à Montréal ?

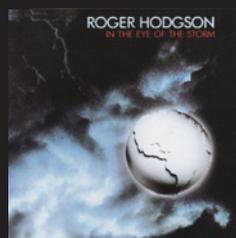
Roger : Je termine ma tournée à la Place des Arts de Montréal les 28 et 29 octobre. Pour moi, Montréal me donne toujours le sentiment de revenir à la maison. Les gens du Québec ressentent ma musique d'une manière très spéciale et j'adore jouer pour eux. C'est la raison pour laquelle nous avons choisi la ville de Montréal pour filmer mon DVD en 2006. Mon histoire d'amour avec le Québec semble simplement devenir plus forte et je suis excité d'y retourner avec un groupe fantastique cette fois-ci et de créer de nouveau cette magie.

Béatrice



Discographie en solo

Albums studio



***In the Eye of the Storm*
(1984)**

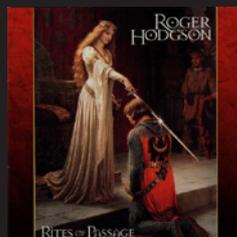


***Hai Hai*
(1987)**

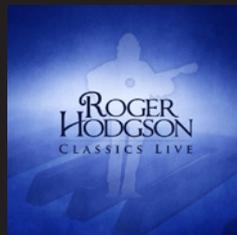


***Open the Door*
(2000)**

Albums live



***Rites of Passage*
(1997)**



***Classics Live*
(2010)**

À écouter en priorité : le tout premier album de Supertramp, une merveille de folk progressif méconnue. Et le dernier album de Roger Hodgson en solo, *Classics Live*.

Son site perso :
www.rogerhodgson.com

L'album du semestre

MOTT THE HOOPLE

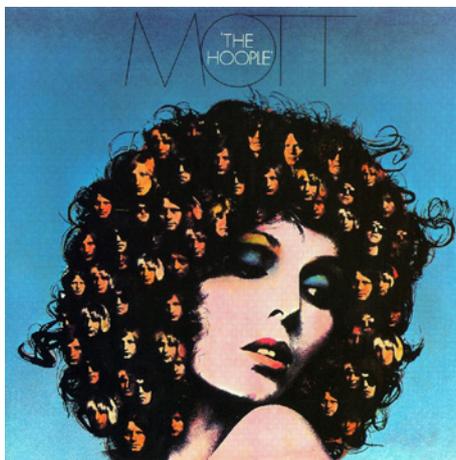
Mott The Hoople - *The Hoople* (1974)

Après avoir usiné pas mal pour des shows underground et publié quatre albums depuis 1968 pour le label Island, qui tous, bien qu'inégaux, méritent respect et écoutes attentives, Mott The Hoople obtient enfin reconnaissance et succès international en 1972 avec la publication par Columbia de *All The Young Dudes*, produit et enregistré sous le patronage de David Bowie, auteur du titre éponyme. Suit une tournée aux USA la même année, documentée par un journal de bord tenu par Ian Hunter (voir plus loin). De retour en Angleterre le groupe enregistre au printemps 73, Mott, mais cette fois-ci sans le concours de Verden Allen qui a quitté la formation en janvier suite à quelques désaccords sur l'inclusion dans les shows de ses compositions et vocaux, remplacé par Morgan Fisher. Comble de l'ironie c'est quand le groupe commence à obtenir une certaine reconnaissance internationale que les membres originaux se séparent et c'est juste après la publication de Mott que Mick Ralphs plie bagage pour aller former Bad Company avec Paul Rodgers. Pour le dernier album studio du groupe, *The Hoople*, c'est donc Luther Grosvenor (ex VIP's, Spooky Tooth), sous le pseudonyme de Ariel Bender, qui prendra en charge la guitare solo. Et le disque alors ? Rien de moins qu'un de ceux les plus essentiels de cette année là (1974) – et il n'en a pas manqué. Jugez un peu : *Rock Bottom* (Robert Wyatt), *In Camera* (Peter Hammill), *Psychomodo* (Cokney Rebel), *Red* (King Crimson), *The Impossible Dream* (Sensational Alex Harvey Band), etc. *The Hoople* est produit de façon irréprochable pour un auditeur exigeant qui ne se satisfait pas des rythmes binaires et des trois accords légendaires. Pour

autant Ian Hunter et ses comparses ne s'éloignent pas d'un rock énergique, préfigurant par certains côtés le punk à venir (écoutez *Crash Street Kidds*). *The Golden Age Of Rock'n'Roll* qui ouvre l'album est un hommage à cette musique par laquelle les kids des années 50 ont réussi à se construire petit à petit, et malgré les assauts de l'âge adulte à venir, une culture qui aura pu, espérons-le, les préserver de tout ce qu'ils pouvaient haïr (« *You gotta stay young / You can never grow old* »). *Pearl'n'Roy (England)* se situe dans la même veine et renvoie aux

difficultés d'un monde actuel qui ne sont guère différentes de celles d'Oliver Twist. Et puis deux chefs-d'œuvre qui auront, à la sortie du disque, plongé les acheteurs dans un ravissement encore aujourd'hui éprouvé. *Marionette* et sa richesse indescriptible dans les arrangements et l'instrumentation. Les guitares rugissantes y côtoient les cordes et cuivres. Ruptures de rythmes, précipitations, brisures soudaines, voix qui se répondent, s'enchevêtrent et construisent un

chœur accusatoire. Il faut se plonger dans cette petite symphonie et apprécier le portrait dressé d'une idole bientôt déçue et dressée au spectacle (« *Marionette / Teacher's Pet* »). Et puis *Through The Looking Glass*, piano et cordes avec un chant si expressif que les intonations seules suffisent à faire percevoir ce que contient ce texte sur la vanité des masques que nous empruntons parfois et que seul défie le miroir qui, lui, ne nous ment pas (« *Oh mirror - what did I do to you?* »). Mais le miroir devra s'être trompé, sinon comment continuer ? (« *Oh mirror, I'm sorry you were wrong* »). La filiation avec Procol Harum semble s'imposer ici et ceux qui chérissent *Grand*



Hotel y trouveront l'occasion de quelques émois. *Alice* est une autre chanson signée Ian Hunter qui fait montre encore d'un talent immense pour concocter une mélodie et nous intéresser à un personnage qui déclenchera sourire et douce nostalgie des légèretés de notre adolescence. *Trudi's Song* est une belle ballade dédiée par Ian Hunter à sa femme. Sa façon de laisser traîner certaines syllabes nous évoque Lou Reed, la mélodie, soutenue brièvement par quelques notes d'harmonica, devrait ravir les dylaniens. On ne dira rien de la seule composition (*Born Late '58*) qui n'est pas signée de Hunter mais de Overend Watts, chantée par celui-ci, et qui sans être totalement ratée n'est pas véritablement indispensable. *The Hoople* se termine sur *Roll Away The Stone*, entre bubblegum et glam qui peut-être aurait plus eu sa place sur *All The Young Dudes*, deux ans auparavant. Pour leur dernier album, Mott The Hoople nous gratifie d'un excellent enregistrement, soigneusement ouvragé, contenant quelques titres mémorables, qui bientôt seront inclus dans la set list des concerts. Avant la fin de l'année (novembre 1974) paraîtra *Mott The Hoople Live*. Inutile de dire que la fin du groupe se fera sur un véritable feu d'artifice qui encore aujourd'hui brille et se fait entendre dans le monde du rock.

Harvest

Deux ans après *All The Young Dudes*, auréolé d'une gloire retrouvée, la bande de Ian Hunter sort consécutivement en 1973 et 1974 deux albums

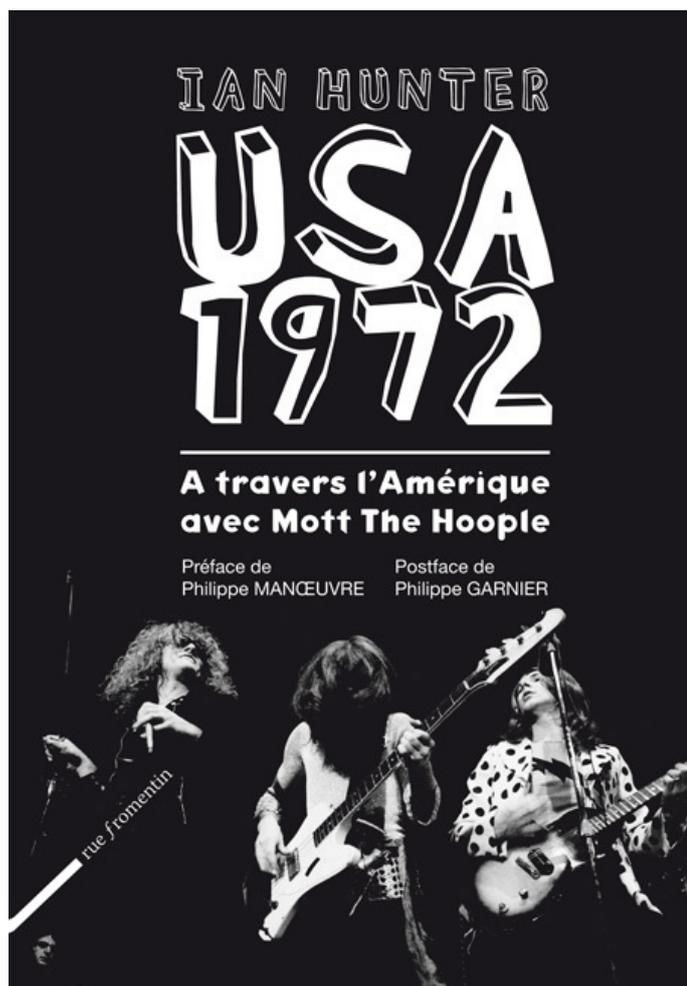
intitulés *Mott* et *The Hoople*. Ce dernier, bien que marqué par le départ du guitariste Mick Ralphs parti rejoindre Bad Company, marque bel et bien l'apogée du groupe, et en quelque sorte sonne son glas, avec ce qui deviendra donc, leur dernier album studio sous ce nom. En cette année 1974 où le glam est roi, Mott The Hoople règne en maître sur cet âge d'or du rock'n'roll. *The Golden Age Of Rock'n'roll* plus exactement, titre qui ouvre l'album et qui participera à son succès en tant que single. Les éléments d'un tube et d'un album prometteurs sont réunis ici, avec ce morceau boogie accrocheur, piano, sax et solo de gratte, l'auditeur est dans le bain de suite. Les chœurs sont aussi de la partie, comme sur l'inquiétant *Marionette* armé de sa guitare acérée. Orgues et cuivres ont une place importante sur cet album, sans pour autant devenir grandiloquents comme aurait pu le laisser suggérer le premier morceau. Au contraire, tout est savamment calibré d'un bout à l'autre emmené par un groupe qui joue avec les sons et les mélodies, passant de titres heavy comme *Crash Street Kidds* à des chansons plus légères comme la ballade *Trudi's Song* ou celui qui clôturera en apothéose ce disque, *Roll Away The Stone*. Avec ce morceau, Mott The Hoople ferme l'album comme il l'a commencé, avec un tube, et quel tube, l'un des plus grands du groupe et du glam en général, avec une guitare qui sonne et résonne encore dans nos têtes qui aimeraient tant voir rouler cette pierre, encore et encore.

Yenyon



Ian Hunter - USA 1972 À travers l'Amérique avec Mott The Hoople

Ed. rue fromentin 2011



Les voyages allers-retours permanents, les heures d'avion, les hôtels, les groupies, les promoteurs et organisateurs plus ou moins habiles et malhonnêtes. Les concerts annulés, les contrats foireux, et puis aussi les rivalités entre groupes pour qui passera avant ou après, qui conclura le show ou ouvrira les hostilités, bien souvent réelles. Bref les affres et misères des tournées. Le petit cirque du rock and roll. Les mesquineries, les jalousies, le bal des faux-culs. Et encore, les affiches improbables où se côtoient des groupes que l'on n'aurait pas eu l'idée, a priori, de programmer un même soir.

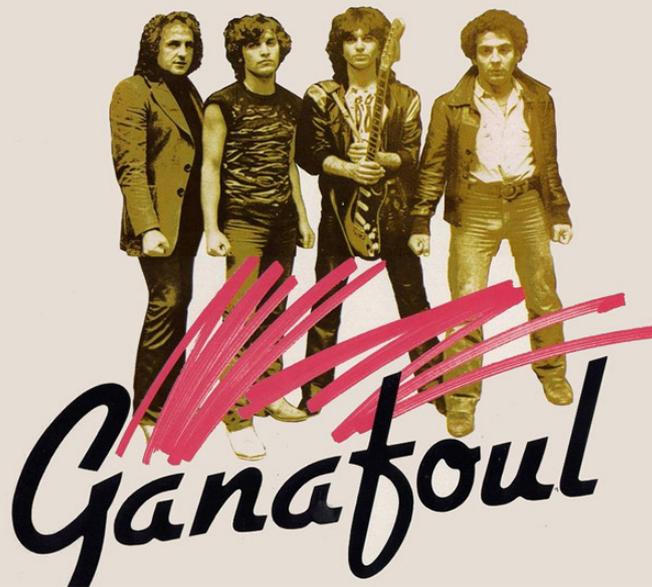
Et puis l'humour de Ian Hunter, ses jugements parfois abrupts, sa lucidité aussi, qui lui impose de savoir garder ses distances, ses enthousiasmes aussi, par exemple quand il assiste au concert de Roxy Music à New York. En lisant ce livre, qui se présente comme un journal de bord, on devine que Ian Hunter s'adresse à son lecteur comme s'il se livrait à un échange épistolaire. Des comptes rendus de concerts, des conseils aux débutants ou apprentis rockers, les pièges à éviter et comment on démarre la conception d'un disque, de l'écriture à la composition, des répétitions à l'enregistrement et toute la fabrication ultérieure de l'objet, pressage, conception de la pochette. L'auteur n'est pas non plus avare de récits concernant la poursuite acharnée, que le groupe entame à chaque arrivée dans une nouvelle ville, aux prêteurs sur gages, pour dénicher des instruments, guitares tout particulièrement, aux noms qui font rêver, marques réputées et légendaires. La chasse aux disques, aussi, qui laisse aujourd'hui le lecteur pantois, tant ces messieurs se dégotent des singles, aujourd'hui rarissimes, pour quelques cents.

Bref, on l'aura compris, la lecture de cet ouvrage nous place aux côtés du groupe dans ses pérégrinations américaines, à la fin de l'automne 1972, quand Mott The Hoople se prend à rêver d'un autre destin qui le verra, peut-être, obtenir enfin la reconnaissance d'un public de plus en plus large, quittant les rivages d'un underground longtemps fréquenté depuis 1968.

Précisons que cette édition française se voit préfacée par Philippe Manœuvre et postfacée par Philippe Garnier, avec la nouvelle publication d'un article (sur lequel aussi il s'explique) signé de lui dans un numéro de Rock & Folk en 1971.

Harvest

37 années se sont écoulées depuis la première parution de cet ouvrage en Angleterre. 37 années au cours desquelles quelques admirateurs du groupe se sont souvent demandé si une traduction en langue française paraîtrait un jour. Eh bien on y est ! Il est vrai qu'on ne s'y attendait plus vraiment. D'où la surprise et l'impatience immédiate de l'avoir entre les mains. Certains s'interrogeront pour savoir si ce livre a une quelconque nécessité en 2011. S'il n'est pas fait seulement pour les quelques fans dispersés et qui, toujours fidèles au groupe, suivent la carrière de Ian Hunter encore aujourd'hui même. Sans doute, oui ! Et alors ? Au moins, ceux-ci sauront se satisfaire de cette publication et verront devant eux se dérouler un périple américain au long duquel ils pourront entrer dans l'intimité du groupe et de Ian Hunter plus particulièrement. Oh, pas de révélations indiscrettes ou crapoteuses. Pas d'affabulations qui seraient l'alibi d'une publication destinée à nourrir le mythe. On est juste lecteur, compagnon de voyage, témoin d'une tournée américaine destinée à promouvoir le groupe suite à la publication d'un disque (*All The Young Dudes*) produit par David Bowie, en pleine heure de gloire du glam.



Ganafoul - Really The Blues

Retour au milieu des 70s, dans la banlieue lyonnaise où le groupe Ganafoul vient de naître.

Composé initialement de cinq membres, celui-ci connaîtra le succès après diverses formations, sous la forme d'un trio emmené par Jack Bon à la guitare, Jean-Yves Astier à la basse et Bernard Antoine à la batterie. Le groupe nous plonge alors dans le blues-rock teinté de hard qui fera son succès et nommé « sider-rock ». Un rock prolo puisant ses sources dans leurs origines sociales modestes et l'environnement industriel du sud de Lyon. C'est en 1977, après avoir joué avec Little Bob Story, que Bob les présente à son label Crypto qui les signera. Leur premier album, *Saturday Night*, voit ainsi le jour cette même année, dans un style boogie-blues qui n'est pas par moments, sans rappeler ZZ Top. Auréolé de son nouveau contrat et de son premier disque, Ganafoul part sillonner les routes de France aux côtés de Little Bob. Après de nombreux concerts et de critiques élogieuses, le trio rentre en studio fin 78 pour l'enregistrement de son second opus, *Full Speed Ahead*. Jack signe les chansons et Little Bob vient même prêter sa voix sur deux titres. Toujours dans un style boogie-blues rock, la formation confirme le potentiel du premier album. Ils reprennent encore et toujours la route, jouant avec de nombreux groupes, notamment avec leurs idoles d'AC/DC, emmené par Bon Scott. Ils profitent tout de même de l'année 1979 pour sortir un nouvel album, le live *Route 77*, enregistré deux ans auparavant à Belfort et où se dévoile enfin sur vinyle, toute la puissance et le savoir-faire en public de ce power trio. En cette fin d'année, ils retrouvent les studios, cette fois dans le légendaire château d'Hérouville, pour leur nouvel opus à paraître, *Side 3*.

En ce début des années 1980, le groupe multiplie les concerts et se retrouve même acteur dans divers

films. Ils retournent à Hérouville pour leur cinquième album, pour lequel le trio s'est vu doté d'un second guitariste Jean-Michel Bachtarzi. Ce nouvel opus *T'as Bien Failli Crever*, composé de chansons en français, marque un réel changement chez Ganafoul. Sa sortie est compromise par les départs de Jean-Yves et Jean-Michel qui seront remplacés par Franck Argento à la guitare et Hervé Corcos à la basse. Ces derniers rentreront en studio avec le duo initial pour finaliser l'album, qui évoque assez bien de par ses textes très noirs, le chaos de Ganafoul. Malgré une nouvelle série de concerts, l'aventure Ganafoul s'arrête finalement en 1982.

En cinq ans de carrière, le groupe aura tout de même publié cinq albums et tourné intensivement aux côtés de Bijou, Téléphone, Marquis de Sade, Little Bob Story, Atoll, Trust, Dr. Feelgood, Elvis Costello, Starshooter, Joe Jackson, Boomtown Rats ou encore AC/DC.

Jack signera par la suite chez CBS où il sortira, en 1985, une reprise bien foutue de *Je Ne Regrette Rien* de Piaf en 45t, accompagné entre autres de Guy Delacroix à la basse et Manu Katché à la batterie. Il forme ensuite les Jets, avant de reformer brièvement Ganafoul en 1989.

En 1992 il signe chez Lazer qui publie son premier album solo, *Quartier Chaud*, toujours en français avec une énergie qui n'est plus à rappeler. En 1995, il rejoint le D.C. Blues Band avec qui il sort en autoproduction *Super Harp*, un disque de standards rhythm'n'blues sur lequel figure des titres de James Brown ou d'Otis Redding.

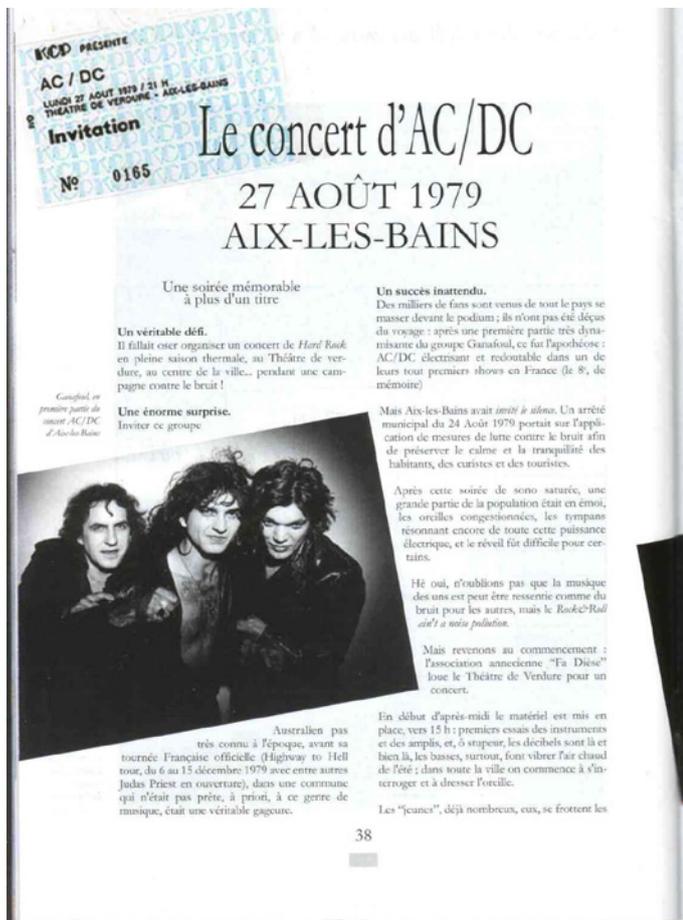
C'est en 1998 que Ganafoul reviendra sur le devant

de la scène avec pour la première fois, la réédition CD de leurs albums chez Spalax. De son côté, Musea convainc le trio de se reformer pour enregistrer un nouvel album, en public. Intitulé *Crossroads* (comme la chanson de Robert Johnson). Celui-ci paraît en 1999 et nous fait revivre la légende de Ganafoul en live qui, plus de vingt ans après ses débuts, n'a pas pris une ride. Depuis cette date, le groupe ne s'est produit à nouveau ensemble que lors de trop rares occasions.

En 2002, Jack Bon publie *Mixed Emotion*, sur lequel il met tout son amour pour la musique au service du blues. Le blues dont il parle également désormais lors de conférences, dans lesquelles il revient sur l'histoire de ce courant musical. Il publiera en 2007 un nouvel opus enregistré en concert, le délicieux *Live And Acoustic*. Collaborant depuis une dizaine d'années avec le batteur Eric Delbouys, les deux compères forment leur propre duo à la fin des années 2000 et publient en 2010 leur premier album sous le nom d'*Electric Duo*. Ce groupe nous propose aujourd'hui une musique résolument rock, toujours blues mais surtout électrique. Aux accents parfois electro, ce disque surprend, bouscule et nous envoie un groove et une énergie hors du commun. Ça s'appelle *Low Class Blues* et c'est chez MPA, à écouter de toute urgence !

<http://www.musicprodart.com/>

Yeneyn



Discographie de Ganafoul



Saturday Night (1977)



Full Speed Ahead (1978)



Live Route 77 (1979)



Side 3 (1979)



T'as bien failli crever (1981)



Crossroads (1998)

Discographie de Jack Bon



Je ne regrette rien / Mademoiselle (45t) (1985)



Quartier chaud (1992)



Super Harp (DC Blues Band) (1995)



Mixed Blues (2002)



Live And Acoustic (2007)



Low Class Blues (Electric Duo) (2010)



entretien avec Jack Bon

Yenjen : Alors Jack, revenons à Ganafoul, vous commencez l'aventure à cinq avant de devenir un trio. Comment se sont passées les premières années du groupe avant le 1^{er} album ?

Jack : On écoutait beaucoup de rock, on faisait des bornes pour aller voir un concert. À l'époque, pas de vidéos sur le Net pour jouer comme un guitar hero, c'était tout au feeling et à l'oreille, tout s'apprenait sur le tas. On travaillait pour acheter le matériel, guitares américaines et Marshall 3 corps. Deux répétitions par semaine, on composait, cinq types en pleine complicité musicale, une vraie aventure de groupe.

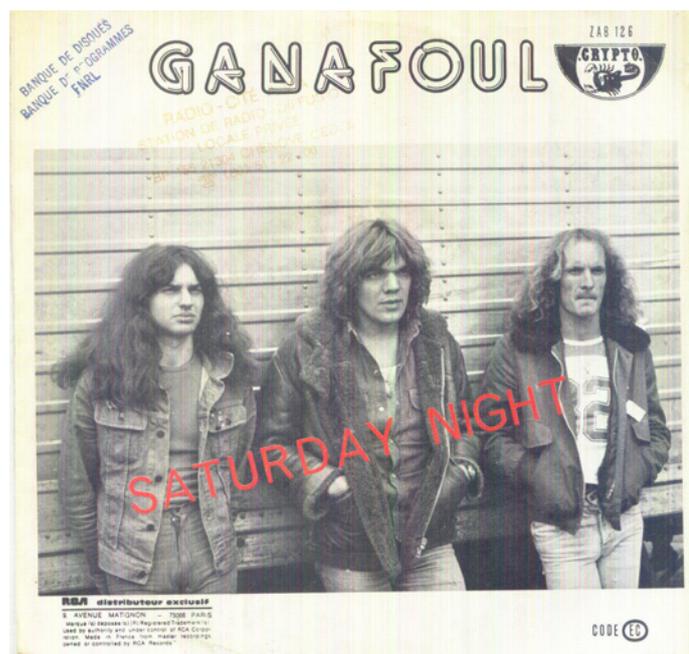
Jack : En 76 avec Jean-Yves Astier le bassiste de Ganafoul, on était monté à Londres s'acheter des vêtements, des disques, écouter des groupes dans les clubs. Au Marquee on est tombé sur un groupe inconnu au nom bizarre, AC/DC. La claque, ça marque un apprenti musicien. J'ai vu les Who à Lyon quand j'avais 14-15 ans, je m'en souviens encore.

Yenjen : À l'époque où le rock est boudé par les critiques, vous parvenez tout de même à rencontrer un joli succès dans l'Hexagone. Originaires de Lyon, vous pensez que cette ville était celle des irréductibles du rock ?

Jack : Il y avait beaucoup de groupes, du public aux concerts, de bons magasins d'instruments de musique et de disques. La presse a fait monter le soufflé pour vendre du papier, on en a bénéficié et comme on n'était pas aussi mauvais qu'on en avait l'air, ça l'a fait.

Yenjen : Vous avez souvent joué avec Little Bob, mais qu'en est-il des autres groupes lyonnais comme Pulsar, Starshooter ou Marie et les Garçons. Vous vous rencontriez parfois ?

Jack : Pulsar c'est la génération de musiciens avant nous. Ado j'allais les voir en concert, plus tard je les ai connus personnellement. Starshooter, Marie et les Garçons, pas de problème, très sympas, talentueux mais on n'était pas du même monde, on n'avait pas les mêmes codes.



Yenjen : *Saturday Night* sort donc en 77, en pleine vague punk et bientôt new-wave, comment l'esprit blues de Ganafoul a-t-il réussi à trouver son public en cette fin de décennie ?

Jack : Le groupe avait la pêche, jouait une musique simple, sincère et festive. Beaucoup de jeunes qui, comme nous, sortaient de nulle part s'y retrouvaient pour oublier qu'on s'ennuyait dur à l'époque dans la France de Giscard.

Yenjen : AC/DC a, à cette époque, une importance certaine pour toi et le groupe, tu nous racontes ?

Yenjen : Après quatre albums dont un live, et de nombreuses séries de concerts, vous sortez *T'as Bien Failli Crever*. Vous en venez finalement à la langue française. Pourquoi ce choix ?

Jack : On n'a pas eu le choix. On n'avait plus de contrat discographique. Téléphone cartonnait. Pour les maisons de disques, c'était tu chantes en français où tu vas voir là-bas si j'y suis.

Yenjen : Cet album marquera donc la fin de Ganafoul, tu nous expliques les raisons de cette séparation ?

Jack : La magie entre nous était partie, il fallait passer à autre chose.

Yenyen : Tu poursuis donc ta route en solo, les années 80 se solderont par un 45t avant le retour au blues dans les années 90 avec plusieurs albums. Comment se passent les premières années post-Ganafoul ?

Jack : Redémarrage du compteur à zéro. Ceux qui pouvaient m'aider changeaient de trottoir, les jaloux de ma gloire éphémère étaient ravis. Avec ma vieille Strato et l'envie de jouer, j'ai continué, remonté la pente petit à petit, ça m'a appris patience et humilité.

Yenyen : Vous vous retrouvez en 98, pour un concert qui donnera naissance au live *Crossroads*. Comment se sont passées les retrouvailles près de 20 ans après ?

Jack : Comme des vieux potes qui s'étaient quittés la veille. On a fait la fête, répété pendant une semaine, fait un super concert-retrouvailles avec le public, compris après tout ce temps qu'on avait fait une musique chargée de nos influences, mais avec notre marque à nous. Jean-Yves appelait ça le « Sider Rock ».

Yenyen : Tu es toujours en contact avec les autres membres du groupe ? Des réunions sont-elles à espérer à l'avenir ?

Jack : La dernière fois que j'ai revu Jean-Yves et Yves Rotacher (1^{er} batteur et fondateur du groupe) c'était à Givors en février 2011. Le service culturel de la ville a monté une série d'événements intitulée « Givors, Usine à Rock » autour de Factory, Killdozer, Ganafoul... Exposition (affiches, photos, vidéos), concerts, on est devenu culturel 30 ans après, qui l'eut cru ?

Je joue encore des titres de cette époque, j'aime encore ça. Pour sûr ! Mais des réunions à espérer, je ne crois pas. Tout a changé, la musique, le public, le circuit, nous. Refaire le même plan, il y a comme un décalage, ça m'excite pas vraiment.

Yenyen : Dernière chose concernant Ganafoul, si je te dis Free, Led Zeppelin ou Cream, je touche quelque chose ou j'ai tout faux ? Quelles étaient vos influences ?

Jack : Quand j'avais 14 ans, à la radio, au milieu de la variété, passaient les tubes de Free, Slade, T.Rex, des Stones. Jimi Hendrix, les groupes précurseurs du hard rock en 67-68, ce blues lourd hyper électrifié, j'adore ! Sans oublier Les Variations qui pour nous était le groupe français de référence.

Yenyen : Depuis plusieurs années, en plus des concerts, tu tiens des conférences sur le thème du blues, tu nous expliques ce concept ?

Jack : Je conte l'histoire du blues, les racines (work songs, spirituals...), l'évolution de cette musique dans le temps et j'illustre en chansons. Je parle du peuple afro-américain, de la traite négrière, du combat pour l'abolition de la ségrégation raciale, l'acquisition des droits civiques.

Yenyen : En quelque sorte, avec *Blues Boom* tu propages un peu la bonne parole, en allant parfois même dans des écoles ou des prisons. Comment réagissent les auditeurs à tes interventions ? As-tu songé à publier un livre sur le sujet ?

Jack : L'histoire de ce peuple qui résiste à l'oppression grâce au pouvoir de la musique touche la plupart des auditeurs. C'est beau, digne, humain, ça ne ment pas.

Je vais sortir un DVD dans quelque temps. La conférence concert a été filmée, on est en train de faire le montage, d'insérer des photos, divers documents...

Soirée alternatif blues avec : **ELECTRIC DUO**
1 avril - 20H30
au
MILLENNIUM
L'ISLE d'ABEAU
22 Avenue du Bourg 38091
Réservation : 04 74 96 78 88

ALBUM 2010
"LOW CLASS BLUES"

Ne pas jeter sur la voie publique

INFO / BOOKING
live@musicprodart.com

MPA MUSIC

INFO / BOOKING
04.78.29.30.57

Yenyen : Dans les années 2000, voient le jour *Mixed Blues* et le *Live And Acoustic*, avant de revenir avec ta nouvelle formation, Electric Duo. Tu nous parles de ce groupe ?

Jack : Eric Delbouys, batteur-percussionniste m'a proposé de mixer le blues avec des samples, bruits et bidouillages en tout genre pour un nouveau projet. Le blues c'est une musique de transe tout comme l'électro, ce qui marche pour l'un doit marcher pour l'autre. Le résultat sur l'album de l'Electric Duo m'a montré des pistes pour évoluer.

Yenyen : Comment qualifier la musique du duo ? Blues alternatif ? On frôle même parfois l'électro, comment votre musique a-t-elle été accueillie ?

Jack : « Blues du 21^e siècle » peut-être. Tu sais on n'est pas les seuls à aller dans cette direction, mais pour les puristes, c'est sûr, ça craint et je le comprends.

Yenyen : Y aura-t-il un nouvel album à prévoir avec cette formation ? Quels sont tes projets à l'heure actuelle et que peut-on te souhaiter pour la suite de ta carrière ?

Jack : Oui on veut faire un autre album avec l'Electric Duo, on y travaille. Eric Delbouys est parti vers d'autres aventures et j'ai un nouveau complice, Laurent Falso, à la batterie et aux machines. On s'oriente encore plus vers une musique électrique et électro. Les concerts commencent à avoir de la gueule, une bonne énergie, tout ça est positif. Un nouveau projet aussi : un trio blues rock (retour aux sources !) avec Laurent à la batterie bien sûr et mon meilleur ami à la basse, Christian Michel (qui joue avec Nico Backton & Wizzards of Blues, excellent groupe de la région de Perpignan).

Yenyen : Malheureusement, nous avons appris ces dernières semaines, la disparition de Calvin Russell avec qui tu as eu l'occasion de jouer. Tu nous parles un peu de lui ?

Jack : Inconnu je crois dans son Texas natal, reconnu à son juste talent en France, RIP cher musicien.

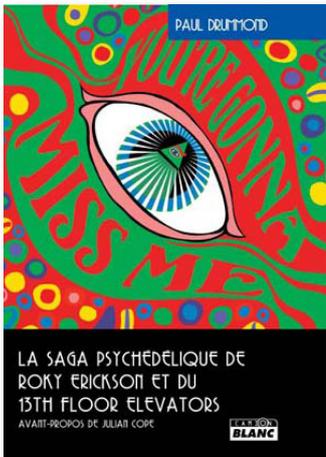
Yenyen : Dernières choses, tu penses que ta vie aurait été différente si gamin, tu avais acheté un disque de Renaissance à la place d'un Johnny Winter ?

Jack : Non je sais ce qui me fait de l'effet ou pas. J'aurais vite revendu ce Renaissance et sa musique progressive (bien qu'il y ait Keith Relf des Yardbirds au chant) et trouvé un MC5 d'occase à la place.

Yenyen



La rubrique **LIVRES**



La saga psychédélique de Roky Erickson et du 13th Floor Elevators

Par Paul Drummond (éd. Camion Blanc)

Un pavé ! Voilà ce que vous tenez entre les mains lorsque vous recevez cet énorme volume publié par les éditions Camion Blanc. 1 Kg et 789 pages de lecture ! De quoi passer quelque temps à vous élaner sur les pas d'un groupe qui aura su se constituer, au fil du temps, comme l'un des tout meilleurs groupes de rock des années 60 dans son Texas natal. Et pourtant, ce n'était pas gagné d'avance. D'ailleurs ont-ils bien gagné quelque chose sinon d'entrer dans une légende qui n'est même pas à leur mesure ? En effet les débuts du groupe furent difficiles, mais leur carrière toute entière le demeura. Paul Drummond a le mérite de nous permettre de pénétrer loin dans l'histoire de cette formation aujourd'hui quasi mythique, que plusieurs générations d'amateurs de rock (garage, psychédélique, comme on voudra) révèrent et portent haut comme un flambeau ou un étendard aux couleurs d'une musique sauvage, rugissante et rebelle. C'est qu'en matière de rébellion, les bougres s'y connaissaient un peu. Natifs d'un État compris dans ce qu'on nomme la Bible Belt (pour faire simple cet ensemble d'États du sud des États-Unis où une forme de fondamentalisme chrétien gouverne la vie de tous les jours), les membres du groupe vont, par leur choix de vie et leur usage des stupéfiants, sembler défier cet ordre pesant comme une enclume sur les aspirations d'une jeunesse née après la guerre et qui a beaucoup de mal à se satisfaire de l'ennui que prodigue la vie dans ces villes du sud. Très vite ces jeunes gens vont tomber sous le charme des groupes anglais, Beatles, Stones, Them, Yardbirds et associer à cette musique fougueuse et libre, une sorte de passion pour les produits psychotropes (peyotl, marijuana, toutes sortes de produits pharmaceutiques et enfin le LSD, qui lui à cette époque n'était pas encore un produit illicite) qui les verront dès lors être en butte à toutes les tracasseries policières possibles (l'usage de marijuana peut vous valoir jusqu'à 10 ans de prison) qui vite se transformeront en acharnement et harcèlement de toute nature. Ce qui évidemment pèsera lourd sur leur avenir de musiciens et obèrera leurs chances de réussite, confinés qu'ils seront parfois au Texas et ainsi limitant leurs chances de jouer et de se faire connaître dans le reste du pays.

Néanmoins, le groupe réussira à se produire en Californie, côtoyant ceux de la scène sanfranciscaine qui bientôt atteindront des sommets de vente et une reconnaissance internationale. Plus étonnant, cependant, ce sont parmi ces groupes appelés à un avenir brillant que The 13th Floor Elevator trouvera ceux qui ouvriront pour eux les quelques concerts qu'ils seront amenés à donner. Tel le Quicksilver Messenger Service à l'Avalon les 30 septembre et 1^{er} octobre

1966. Ou encore Moby Grape les 11 et 12 novembre de la même année. Malheureusement tandis que tous ces groupes seront appelés à un meilleur destin, le 13th Floor Elevator retournera bien vite dans son Texas d'origine où encore et toujours les difficultés faites par la police et la justice ainsi que l'usage intensif de certaines drogues contribueront à la débandade qui s'étalera sur presque trois années. Il faut dire que le label sur lequel avait signé le groupe n'a pas fait beaucoup d'efforts pour le promouvoir, lui organiser des tournées et même respecter les choix artistiques des musiciens. Lassitude, découragement, situations toujours plus précaires, manque de reconnaissance et d'argent vont progressivement conduire à la déroute après de nombreux changements de personnel. Le projet de celui qui a imaginé The 13th Floor Elevator, Tommy Hall, était de leur « faire jouer l'acide ». Paul Drummond tente d'expliquer dans son livre l'essence de ce projet, entre mysticisme, psychédéisme et théories fumeuses. Ce qui est sûr c'est que ce que décrit l'auteur a parfois tendance à effrayer le lecteur. La fréquence et les quantités de drogues ingurgitées par les musiciens, à l'exception de John Ike toutefois, laisse assez vite entrevoir quels seront les destins de certains d'entre eux : psychiatrie, prison, et puis malheureusement, comme ce fut le cas pour beaucoup de cette génération, passage aux drogues dures (héroïne) et fin tragique pour Stacy Sutherland.

L'autre aspect appréciable de cet ouvrage, ce sont les longs développements qui décrivent les conditions d'enregistrement des 3 LPs sortis sur le label International Artists. Et là encore, on pourra juger de la duplicité du label, de son peu d'intérêt pour la musique enregistrée, la légèreté avec laquelle il aura agi pour saccager les bandes et le mixage souhaité par les musiciens ainsi que le peu de soin apporté aux pressages. Aucune chance aujourd'hui d'entendre cette musique dans les conditions réelles de son enregistrement, tant la conservation des bandes masters et des mixages originaux ne fut pas le souci de ceux qui étaient aux commandes d'IA. Vous trouverez tout ça et bien plus encore dans cette longue saga écrite par un Paul Drummond qui aura su faire parler ou se confier tous les protagonistes de cette aventure qu'on pourrait considérer comme exemplaire de ce qui fut le sort, à n'en pas douter, de nombreux artistes et créateurs de cette période. Et il ne restera plus à chacun que de se tourner vers les étagères de sa discothèque et d'en extraire ces 3 astres (ou plutôt astéroïdes) qui continuent de luire de tous leurs feux au firmament du rock.

Harvest

Kiss, au-delà du masque

Par David Leaf & Ken Sharp (éd. Camion Blanc)



Me voilà face à ce volumineux livre de 806 pages sur le groupe Kiss. Mandaté pour chroniquer le pavé, j'ai pris un réel plaisir à farfouiller dans cette encyclopédie consacrée intégralement à ce célèbre groupe américain. Oui j'ai bien écrit « farfouiller », je vous expliquerai plus loin.

Tout le monde connaît ce groupe merveilleusement maquillé, spectaculaire, pur produit de consommation américain destiné aux oreilles et aux bourses des adolescents. Sans conteste, Kiss est un groupe super star dont l'histoire commence il y a presque quarante ans au cœur de New York. Comme beaucoup, plus jeune, je fus séduit par cette musique simple et grand spectacle, du rock'n'roll. Maintenant, les années sont passées et la nostalgie d'avoir vu Kiss en concert il y a trente ans me fait du bien. L'arrivée de ce livre vient à point nommé dans ma bibliothèque.

Ne vous attendez pas à un livre romancé contant concert par concert, session d'enregistrement par session d'enregistrement, la longue histoire de Kiss. Le travail est journalistique et Ace Frahley, Gene Simmons, Peter Criss et Paul Stanley, les membres historiques du groupe, ont leurs mots à dire. L'originalité se trouve ici. La participation de Kiss et son équipe est très marquante et nous fait découvrir de façon précise la mentalité de ces quatre rockeurs.

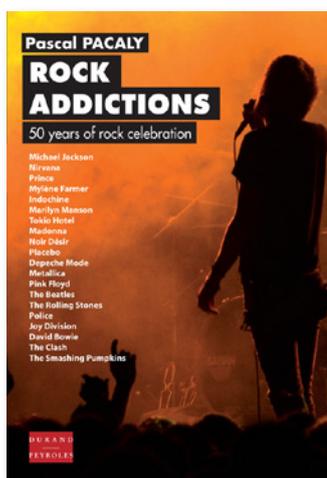
Tout d'abord, l'histoire du groupe nous est racontée par ces quatre musiciens avec des propos collectés par David Leaf, journaliste chargé de rédiger la biographie officielle de Kiss en 1980. Le projet est finalement annulé, le manuscrit reste chaudement rangé dans les archives de Leaf. Un jour, dans les années 90, le journaliste rencontre Ken Sharp, un fan, si ce n'est le fan par excellence de Kiss. Petit à petit, un projet d'écrire l'histoire de Kiss anime ces deux hommes. Le vieux texte refait surface et sera publié en première partie du présent livre à titre de biographie du groupe des origines jusqu'à 1980.

Le reste du livre est réservé aux fans les plus voraces d'informations et de témoignages de la part des quatre membres historiques et de leur entourage (Bill Aucoin, Bob Ezrin, Eddie Kramer...). Après une synthétique biographie du groupe après 1980 et jusqu'à la reformation de Kiss maquillé, avec les quatre musiciens originaux en 1996, vous retrouverez différentes interviews retranscrites. Les anecdotes sont alors nombreuses contant leur histoire chronologiquement par des thèmes donnés (tel qu'un titre d'album ou de chanson, un événement majeur de leur carrière). Entre les interventions des quelques personnages familiers à Kiss, vous retrouvez des textes signés par les plus grandes rock stars parlant de Kiss, de Joe Perry à Brian Wilson en passant même par Alice Cooper.

Le livre est enrichi d'un album photo (légendé) de près de trente pages qui est complété de quelques photographies ou autres affiches glissées dans le texte. Malheureusement, toutes ces images sont des photographies noires et blanches, dommage pour un groupe aussi coloré.

Voilà un beau livre sur l'histoire d'un groupe majeur de la scène populaire du rock qui connut une carrière longue et tumultueuse. Tout est mis en question sur leur parcours, aucun tabou ne fait d'ombre au tableau. Néanmoins, l'ouvrage est écrit pour les fans qui cherchent des informations précises sur Kiss.

Cozy



Rock Addictions

Par Pascal Pacaly (éd. Durand Peyrolles - 2011)

La littérature rock se compte en tonnes de bouquins qui nous ressassent plus ou moins invariablement l'histoire des groupes et des musiciens. Qui ne seraient toutefois rien sans leurs fans, ces dingues souvent prêts à toutes les excentricités pour se rassasier d'un mot, d'un regard ou d'un autographe de leurs idoles. Ce sont ces drôles de bestioles que *Rock Addictions* de Pascal Pacaly éclaire brillamment, non pas avec des phares aveuglants, une démarche sensationnaliste et racoleuse, mais avec une lumière feutrée qui nous rend ces personnages fort attachants, touchants. Peu importe qu'ils soient fans de Madonna, de Michael Jackson, des Stones, de Bowie, des Clash ou de Nirvana, qu'ils l'aient été dans les années 60 ou aujourd'hui, ces illuminés, d'où qu'ils viennent ou quel que soit le style musical qu'ils vénèrent, ont en commun une même audace, un même jusqu'au-boutisme qui les pousse à vivre des aventures peu banales que l'auteur nous raconte dans un style fluide et formidablement rock'n'roll qui captive notre attention et la retient joyeusement prisonnière. *Rock Addictions*, c'est une brochette de portraits de ces anonymes

en lesquels on reconnaît partiellement l'ado que nous avons été, qui tapissait ses murs d'affiches devant lesquelles il bavait de désir de sortir sa vénération hors des quatre murs de sa chambre. À la différence majeure toutefois qu'eux, pour la plupart, ont eu la témérité de ne pas seulement en rêver, mais de le faire.

Ça se lit limpide et jouissivement comme un recueil de nouvelles qui vous balance des images et des sons dans la tête. Le talent de l'auteur réside dans cette belle faculté de nous faire passer du récit d'un fan d'un musicien dont on n'a strictement rien à secouer à celui d'un autre qui nous branche nettement plus sans que la transition nous dérouté ou nous agace, car le but du livre n'est pas d'étaler une énième bio de ces artistes, mais de nous inviter à voyager de l'autre côté du décor : celui de l'amateur passionné, celui de l'ombre, le nôtre. Un extrait :

« James est là. Enfant des sixties, de la télé et du football. Faut dire que là-bas, mec, la télé, c'est autre chose. La télé, c'est un art. La culture musicale anglaise, elle passe aussi par là. Tous ces artistes qui la poussent – ou font semblant – dans les émissions, c'est quelque chose de sacré. Les grands-pères et grands-mères sont devant l'écran avec les gosses. On est fan des Beatles et on regarde les stars refaire le monde. L'époque est cool. James a douze ans et il en prend plein les yeux. L'homme marche sur la lune, l'Angleterre est détentrice de la coupe du monde. C'est l'effervescence dans le pays. Aujourd'hui encore la télé reste quelque chose à part. La BBC continue depuis des décennies sur le même tempo. Rock comme c'est pas permis. Des soirées glam, des soirées folk, des soirées rock progressif. Des couvertures du festival Glastonbury entre cinq et huit heures CHAQUE jour. C'est peut-être un peu pour ça que les Anglais ont donné naissance aux plus grands groupes de rock du monde. Mais ils n'ont plus gagné la coupe du monde depuis. N'empêche, quand James matte Mick Jagger en train de se déhancher, il est quoi, tout simplement extraordinaire ? Ok, il ne sourit pas, ok, il a des cheveux qui lui collent au cul, mais bordel, quelle présence, quel charisme. Le même les regarde, ils chantent Little Red Rooster, numéro un des charts en 64. Ça a beau être du play-back, ici, on s'en bat les couilles. Le visuel, la musique, le mystère, tout cela est bien suffisant pour succomber. »

Nous avons posé quelques questions à Pascal. Ses réponses...

Béatrice : Comment as-tu fait pour recueillir tous ces témoignages ?

Pascal Pacaly : J'ai essayé de rencontrer le maximum de personnes possible... Sinon, j'ai pris soin de passer par le 21^e siècle et tous ses avantages technologiques...

Béatrice : Comment s'est fait le choix des personnes dont tu parles ?

Pascal : Il y a tout d'abord des communautés de fans incontournables, qui font parfois presque partie du mythe de l'artiste ou du groupe lui-même. Je pense ici à Michael Jackson, Indochine, Mylène Farmer ou Tokio Hotel. Mais, pour ne pas rester dans les clichés, souvenons-nous que des groupes comme les Beatles eux-mêmes ont eu des fans qui soit horrifiaient les uns, au mieux, surprenaient les autres. À tel point qu'à cause de ces fans qui ne cessaient de hurler pendant les concerts, le groupe a dû arrêter la scène. C'est dire que ce phénomène ne date pas d'aujourd'hui et a même touché des groupes dits « sérieux », voire « cultes ». On peut aussi citer la fascination/projection des fans de Kurt Cobain qui ont imité son triste geste. Tout cela pour dire que les clichés ont la peau dure. À cause d'une presse voyeuse et pernicieuse qui ne cherche qu'à amplifier ces mêmes clichés dans le seul but de vendre, on s'imagine que seuls des artistes et groupes pop ont des fans qui, disons, sont « à part ». Or ce n'est en rien une question de style musical, mais plutôt d'identification.

Qu'on soit punk, métalleux, grunge ou pop, on a tous besoin de s'échapper d'une prison-société. Les ingrédients sont différents mais l'élixir reste foncièrement le même.

Béatrice : Comment les as-tu contactés et par quel biais avez-vous communiqué ?

Pascal : Je suis allé là où il y a, à mon avis, le maximum de chances que je puisse trouver les personnes qui correspondaient à ce que je cherchais : les forums. Les forums Internet regroupent en effet des communautés de fans, qui, si elles ne sont parfois pas elles-mêmes concernées, ont su tisser un vaste réseau sur la toile. Le bouche à oreille peut ainsi fonctionner. Parfois, c'était des connaissances (je pense aux journalistes qui nous dévoilent quelque peu de leur intimité), d'autres, le hasard. Le hasard qui fait qu'en discutant avec des gens, on se rend soudainement compte qu'ils ont une histoire savoureusement rock à raconter... Par exemple, je me souviens que mon propre médecin m'a avoué avoir vu plusieurs fois Led Zeppelin en concert dans sa jeunesse. Même si je n'ai pu intégrer cette info arrivée trop tard, c'est l'exemple même du hasard le plus total qui peut amener les histoires les plus impensables.

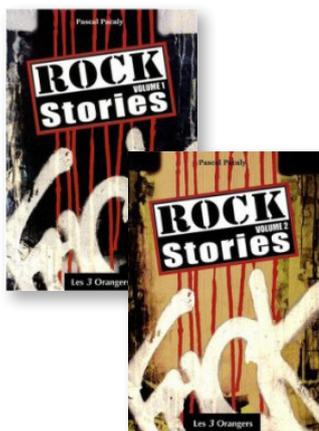
Béatrice : Comment t'est venue l'idée d'écrire ce livre ?

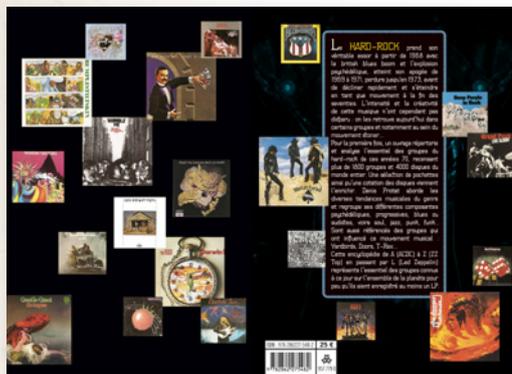
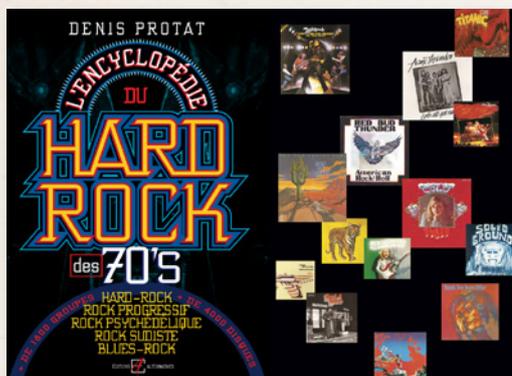
Pascal : Après avoir écrit *Rock Stories*, recueil de nouvelles biographiques sur les groupes de rock français (dont je suis d'ailleurs en train de finir le tome 3), j'ai voulu approcher un autre angle du rock : celui qui est hélas si souvent moqué et tourné en dérision : les fans. Comme je le disais au-dessus, on nous abreuve de clichés plus absurdes les uns que les autres dans le seul but de vendre toujours plus. Bien sûr il n'y a pas de fumée sans feu, mais tout cela est d'une part grandement exagéré et d'autre part ne représente qu'une infime partie d'une énorme majorité de fans qui ne se reconnaissent pas dans ceux qui sont parmi les plus extravagants. Donc j'ai voulu, j'ai essayé de prendre le contre-pied de cela en démontrant que l'on peut être fan d'un artiste ou d'un groupe en vivant sa passion le plus intensément possible, tout en gardant, bien entendu, la tête sur les épaules.

Béatrice : Quelle est ta propre définition d'un fan ?

Pascal : On a tous besoin d'une échappatoire. La société est quelque chose de tellement complexe... Elle peut parfois être si rigide. On tend vers toujours plus de moralité alors que bien même ceux qui nous dirigent eux le sont de moins en moins (ou du moins, on le découvre de plus en plus)... Mais la moralité dans notre quotidien s'est érigée en un principe duquel il est parfois mal vu de diverger. Ainsi, ces idoles sont pour nous des gens qui ont fait ce que l'on aurait tant aimé faire : être quelqu'un qui a su briser certains codes. Le rockeur est une personne parfois faite dans l'excès et d'excès. Que ce soit dans le look ou le style de vie, sa façon d'être sorti des normes établies, et ne respecte pas toujours ces fameuses règles de bienséance dont je parlais au-dessus. Un fan est quelqu'un qui a besoin de rêver, de sortir de la routine du quotidien. Un fan est quelqu'un qui regarde cette Lumière avec envie et passion, qui, parfois, lie son sort de trop près à son Icare et suit par là même sa chute du soleil. Bref, être fan, c'est vouloir respirer plus vite, plus fort, sentir son pouls s'accélérer, s'échapper, ne serait-ce qu'un court instant du devoir social imposé...

Béatrice





L'encyclopédie du hard-rock des 70's

Par Denis Protat (éd. Alternatives)

Les chrétiens ont leur Bible, les musulmans leur Coran. Nous, adeptes de l'Église de Rockologie, nous abreuvons notre foi en lisant nos propres gourous. Parmi ceux-là, Denis Protat, auteur de l'Encyclopédie du hard-rock des 70's. Hard-rock ? Un gars animé d'une telle passion pour ce style, qui l'a mené à rédiger l'un des ouvrages les plus incontournables de la littérature musicale francophone, on se l'imagine aisément en parfait sosie de Lemmy Kilmister, un casque audio posé en permanence sur les oreilles, passant ses soirées à secouer frénétiquement la tête en beuglant « *Quoi ? Qu'est-ce qu'il y a encore ?* » quand on lui hurle que le repas est prêt. Qu'est-ce qu'on peut être plein de clichés parfois !

Mais non, pas du tout. Denis Protat est enseignant. Il est né en 1968 à Paris, a fait des études de gestion et de lettres et vit depuis 14 ans en Nouvelle-Calédonie. Et c'est un homme absolument charmant, ouvert et humble, aucunement le genre d'auteurs inaccessibles juchés sur le piédestal de leur savoir. D'ailleurs, l'idée de réaliser cette entrevue nous est venue parce que Denis, lecteur de Vapeur Mauve, nous a fait la jolie surprise, il y a quelques mois, de nous envoyer un message pour nous

féliciter pour la qualité du magazine. Humble, disais-je... S'il a signé ledit message de son nom, il n'a pas évoqué son livre. Son commentaire était celui d'un admirateur sincère. Mais, hé ho ! Les parfaits érudits prétentieux que nous sommes (on blague...) n'ignoraient certainement pas qui est Denis Protat. On n'allait pas passer à côté de cette opportunité de lui poser quelques questions, oh que non ! Donc, entrevue...

Béatrice : Peux-tu nous présenter ton livre ? Combien de pages ? Quel est son but ?

Denis Protat : Tout d'abord, il y a eu deux éditions : une en 2004 et une seconde en 2008, augmentée et révisée de 190 pages. Mon objectif était avant tout de faire connaître au plus grand nombre des groupes moins connus que les sempiternelles têtes d'affiche (AC/DC, Led Zep, etc.), de faire prendre conscience qu'il existait des brûlots bien cachés, que la presse de l'époque n'avait que peu ou pas mis en avant, explication évidente de leur oubli actuel. Et puis aussi me faire plaisir ! En écoutant, réécoutant, manipulant les pochettes, stylo en main ! J'ai tenté de combler un certain vide sur le sujet hormis le livre de Denis Mayer qui fut le premier guide en la matière, excepté les articles de revues bien sûr.

Béatrice : Comment as-tu découvert ces groupes dont tu parles dans ton livre ?

Denis : Toute cette aventure s'est déroulée sur 20 années. Cela commence dès 13 ans avec la découverte de l'album Répression de Trust... Un sacré choc que cette énergie viscérale allée à de super textes. Mais bien avant, mon père écoutait Zappa et les Mothers, le Floyd... et puis la fréquentation des magasins, des puces, des conventions du disque, blocs-notes en main, les rencontres avec les collectionneurs... on achète... beaucoup... on établit des connexions entre musiciens... que l'on retrouve sur d'autres albums, etc. De fil en aiguille, on empile, accumule l'information... et l'on finit par avoir matière à pondre quelque chose.

Béatrice : Pourquoi cette passion particulière pour le hard-rock et non un autre genre ?

Denis : Au départ, malgré mon affection pour Trust et autres combos de l'époque, je m'étais mis à fond dans le blues, des origines jusqu'au Texas blues à la SRV, Chris Duarte, Sunset Heights, j'adorais des gars comme Ronnie Earl, Tom Principato et toute cette scène blues rock. Le jazz aussi, mais surtout les saxophonistes style Dexter Gordon, Sonny Rollins et Coltrane... et la scène fusion avec Mike Stern par exemple. Et puis je me suis rendu compte que c'était le rock des seventies qui me branchait le plus, hard-rock si l'on veut... mais je suis passionné par les différents courants de cette époque : prog, folk, psyché... et quand tout se mélange, je ne vous dis pas les chefs-d'œuvre à la Carol Of Harvest, sans parler des voix féminines. Coldblood, Stone The Crows, Renaissance, Curved Air, Frumpy et tant d'autres... Et puis le Southern Rock... le rock/hard-rock seventies est multiple !

Béatrice : Combien de temps t'a-t-il fallu pour écrire ce livre ? Comment as-tu procédé pour tes recherches ? Es-tu entré en contact avec des musiciens pour obtenir des informations ? Si oui, tu as des anecdotes ?

Denis : Je peux dire que cela a pris un an pour la rédaction. Les écoutes et critiques furent longues. Côté recherches, toutes les sources d'informations ont été utilisées : livres, revues, fanzines, Internet, infos sur le LP, les livrets de rééditions, etc. Non, mis à part mon ami Pierre Guiraud des Satan Jokers et Joël Daydé, cet artiste français si rare, je n'ai pas contacté de musiciens.

Béatrice : T'a-t-il été facile de le faire publier ?

Denis : Que non ! Deux ans à trouver un éditeur... et ma chance a été de croiser le chemin des deux responsables des éditions Alternatives : Patrice Aoust et Gérard Aimé qui avaient vécu cette époque dorée et dont la ligne éditoriale ne se limite pas aux « 100 meilleurs disques de... » ou « le rock en 150... », etc., ouvrages à priori plus rentables à court terme et dont le public est de plus en plus abreuvé. Mon bouquin est devenu un fond de catalogue et il se vend encore régulièrement 8 ans après... De quoi faire réfléchir les éditeurs... Ce sont des livres comme ceux de Philippe Thieyre que le passionné réclame, riches, exhaustifs, encyclopédiques. Pas ces compilations limitées et redondantes.

Béatrice : Quel est selon toi le meilleur groupe de hard-rock des années 60 et 70 ?

Denis : Quelle question difficile ! Il y a tant de chefs-d'œuvre, souvent des groupes avec à leur actif un ou deux albums de rêve. Je pense à Captain Beyond, Leaf Hound, Granicus, Sir Lord Baltimore, Toad, Road, Head Over Heels, Yesterday's Children et tant d'autres, mais si l'on regarde sur l'ensemble d'une œuvre, soit plusieurs albums de très haut niveau sur la longueur, on retient AC/DC, Aerosmith, Black Sabbath, Cactus, Cream, Free, Led Zeppelin, Deep Purple, Grand Funk Railroad, Humble Pie, Lynyrd Skynyrd, MC5, Ufo, Uriah Heep, les Who, Wishbone Ash, Mountain, Gallagher, Winter, Ten Years After... Impossible de choisir entre ces géants, l'écoute de leurs albums est une jouissance égale pour diverses raisons, chacune de ces légendes ayant des titres d'exception. Comment trancher entre un *Free Bird*, un *Child In Time*, un *Stairway To Heaven* ? À titre tout fait personnel, j'ai toujours eu un faible pour Lynyrd Skynyrd.

Béatrice : Et le plus surévalué ?

Denis : Je ne vois pas dans ce style... Après, c'est une question de goût... Mais Humble Pie est sous-évalué, ça c'est sûr et pas assez connu ! Tout comme le Grand Funk Railroad... et Bloodrock !



Béatrice : T'est-il arrivé d'entendre grand bien d'un groupe de hard-rock, de le découvrir et d'en être fortement déçu ?

Denis : Cela a pu m'arriver pour des groupes à tendance FM... Mais alors des mauvais, car j'aime beaucoup Boston, Foreigner, Journey. Ces groupes ont un style et la classe !

Béatrice : Et l'inverse ? Un groupe dont tu lisais beaucoup de mal et qui t'a agréablement surpris ?

Denis : Je pense au Road de Noel Redding qui n'avait pas très bonne presse dans les seventies... Quel album ! Ou le fabuleux groupe suisse Toad.

Béatrice : Quelle est la différence la plus notable entre le hard-rock anglais et américain ?

Denis : Pas facile... Je dirais que le rock ricain sent bon la terre, plus « basique », mais aussi plus efficace, plus « couillu ». Le rock anglais est un peu plus élaboré, travaillé, plus progressif dans l'esprit. Mais ce ne sont que des généralités, car un Jeff Beck est d'une grande finesse, l'Allman Brothers Band est inventif, inspiré. Le rock ricain incorpore plus facilement les influences country, sudiste, les racines. Le rock anglais va plus chercher du côté de l'intellect, les influences indiennes, Kraut... Mais tout cela va et vient...

Béatrice : Le hard-rock, ça existe encore aujourd'hui ? Quels sont les groupes de rock actuels, hard ou non, que tu aimes ?

Denis : J'ai suivi la scène jusqu'aux années 90 avec les Rage Against The Machine et consorts, mais je ne suis plus vraiment les groupes actuels mis à part un peu de stoner, du rock sudiste style Natchez grâce à mon ami Michel Krauze qui est le président du fan-club, ou une formation australienne exceptionnelle comme Jet. Globalement, je suis centré sur les sixties et les seventies et ma vie ne suffira pas à les explorer totalement.

Béatrice : Le hard se marie-t-il avec la langue française ? Chanter du hard-rock en français, c'est : ridicule, intéressant, sacrilège ou (un autre terme) ?

Denis : J'adore tout particulièrement le hard-rock chanté en français et lorsque c'est une voix féminine à la Fabienne Shine de Shakin' Street, je suis aux anges. Le français ne me choque pas du tout et tout est une question d'habitude, d'écoute, et cette relative étrangeté devient un plaisir. Quelle joie d'écouter un Ganafoul, un Volcania ! Et puis s'il vous plait, veuillez rendre justice aux deux plus grandes chanteuses françaises que sont Colette Magny et Mama Béa Tekielski, avec Catherine Ribeiro. Quand le rock sort des tripes, alors s'il fallait trouver un mot cela serait : le pied !

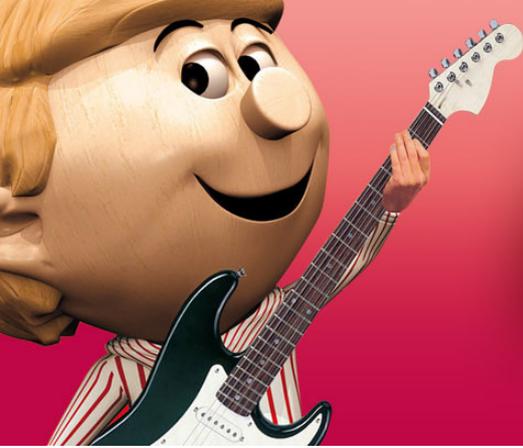
Béatrice : As-tu d'autres projets de livre ?

Denis : Plus ou moins. J'avais quelques projets, mais les lignes éditoriales ne me plaisent pas vraiment. Mais peut-être pourrais-je un jour rééditer mon bouquin avec des rajouts, compléments. L'avenir le dira.

Béatrice : Y a-t-il une question que je ne t'ai pas posée et à laquelle tu aurais aimé répondre ?

Denis : Non. Merci à vous et long live rock'n'roll !

Béatrice



ÂGE TENDRE

Âge tendre et tête de bois Sortie d'un coffret de 3 DVD

Que peut-on attendre d'un coffret de 3 DVD regroupant ce qu'on appelle les meilleurs moments de la mythique émission d'Albert Raisner lancée en 1961? Évidemment, meilleurs moments sous-entend forcément les plus dignes d'intérêt pour un vaste public. On lit alors la liste des musiciens invités au cours de ces sept heures d'extraits emmagasinés par l'INA, on y trouve les noms d'Enrico Macias, d'Alain Barrière, de Johnny et on se dit que... mouais... bof... pas franchement ce qui allume le grand passionné de musique des années 60 qui ne s'enflamme pas à l'idée de voir et écouter nos franchouillards yéyés ou la chanson française commerciale. Mais on balance quand même le premier DVD dans le lecteur, puis les suivants. Et sans forcément jubiler, on se surprend à grandement apprécier le spectacle. Une belle chronique de cette époque, celle, principalement, du début des années 60, un témoignage tendre et même émouvant de ce que fut la jeunesse d'alors, naïve, twistante, composée de futures dactylos, de couturières, de mécaniciens et de coiffeurs avec un éternel sourire figé d'un temps lointain et oublié. L'émission en noir et blanc nous les montre se déhancher au rythme des danses à la mode qu'un très jeune Claude François, alors inconnu et presque méconnaissable, leur apprend en donnant un cours en direct.

Et, plus surprenant encore, on découvre dans ce coffret des artistes sous un jour très différent de celui qu'on croyait connaître. Des premières apparitions à la télévision de musiciens qui ignoraient qu'ils sortiraient largement du lot et se trouvaient alors dans une phase de séduction d'un public à conquérir, ou d'autres, comme Charles Trenet, qui parlaient aux jeunes en langage jeune et vantaient le twist en qualifiant le tango de musique de vieux sous les applaudissements de la foule. Mais ce coffret nous offre aussi de beaux moments parfois renversants : Brel chantant Les vieux, Colette Magny dans son registre blues, Alice Dona à ses débuts, des musiciens anglophones qui pensaient sans doute s'ouvrir à une grande carrière internationale

et qu'on s'étonne de ne pas connaître parce qu'ils retomberont finalement vite dans l'anonymat malgré leur talent évident.

Découvrir ou revoir Âge tendre et tête de bois aujourd'hui est autant un pincement au cœur, car on s'y rend compte à quel point l'évolution de notre société a été si rapide depuis les années soixante qu'elle en est déroutante, qu'une belle leçon sur le pouvoir ou le non-pouvoir des médias. Le coffret de 3 DVD, en format vinyle, s'accompagne d'un livret soigné et instructif en couleur réalisé dans un style graphique très sixties qui lui va bien. Vous y apprendrez qui était Albert Raisner (animateur, musicien lui-même, brillant harmoniciste, trapéziste de cirque aussi) et quel impact incroyable son émission a eu sur la jeunesse et l'évolution de la télévision à cette époque par, entre autres, un beau texte de ses deux fils.

Publié par les Éditions Montparnasse, sortie en novembre 2011.

Béatrice



em éditions
montparnasse



Guy Segers

Guy Segers - D'un univers aux autres

Si les années 70 furent riches de nouvelles tendances musicales, toutes n'ont pas obtenu une attention égale du public. Rock progressif, glam, punk ou funk, fusion ou jazz rock, toutes ces musiques ont connu une forme de reconnaissance qui leur alloue aujourd'hui une certaine légitimité, même si le rapport qu'on a avec elles peut demeurer critique ou confiner à la détestation. Et puis d'autres musiques, elles, sont restées marginales ou confidentielles. Tout du moins aux oreilles du grand public, en termes de reconnaissance comme de vente. D'autres tendances se sont faites jour dans ces années-là, même si leur gestation fut parfois longue et leur épanouissement bref. En Europe, il y eut des tentatives pour sortir la musique, qu'on aurait souhaité populaire, des ornières dans lesquelles celle-ci était tombée, répétant et réitérant les mêmes formules, se hissant péniblement sur les mêmes fondements, blues et rock, et asservie aux structures excessivement contraignantes de la « chanson ». Sans vouloir nécessairement renoncer ou renier ces « stéréotypes », des musiciens ont aussi tourné leur regard vers d'autres musiques que d'aucuns ont nommées « savantes », voire expérimentales, tirant des leçons des aventures du jazz le plus free et des œuvres orchestrales du XX^e siècle.

Il est bien évidemment exclu de construire des généalogies rétrospectives, qui peuvent toujours présenter quelque chose d'arbitraire, mais on peut au moins donner quelques repères permettant de situer les « lieux » où se sont effectués ces travaux et recherches. Bien sûr on peut penser à nombre de groupes allemands qui, dans leur diversification notable, ont pu impulser au « rock » des directions inédites, explorant et défrichant des territoires sonores jusque-là inouïs ou réservés aux amateurs de musiques dites « contemporaines », électroacoustiques ou, déjà, électroniques. On pensera à Faust, Cluster, Kraftwerk, Tangerine Dream ou Klaus Schulze pour les plus connus d'entre eux.

En Angleterre, l'inévitable nom qui surgira comme repère, c'est Henry Cow et quelques autres musiciens free-lance, comme Lol Coxhill et une partie des musiciens issus des scènes de musique improvisée, comme par exemple Evan Parker ou Derek Bailey. En France Magma fera office de figure tutélaire, essayant dans le paysage musical français nombre d'expériences novatrices et irréductibles aux critères du marché – et néanmoins avec un certain succès critique ainsi qu'auprès d'amateurs exigeants et ouverts aux aventures transversales. En France toujours, il y aura Art Zoyd dont la production et les directions empruntées seront encore aujourd'hui un modèle d'irréductibilité. Ou Etron Fou Leloublan qui sut agencer des musiques et des spectacles où théâtralité, chanson, humour pouvaient cohabiter dans un même élan. Il est remarquable que beaucoup des musiciens ayant participé à toutes ces avancées ont encore une actualité qui, bien que discrète, n'en demeure pas moins riche, continuant à travailler, à publier et à enrichir un paysage musical menacé parfois de sclérose si on ne sait pas aller plus avant dans ses découvertes.

Parmi tous ces groupes et artistes ayant su ouvrir des voies nouvelles à une époque déjà lointaine, et qui auront irrigué et irriguent encore les nouvelles scènes, il y eut Univers Zero. Groupe belge à la discographie conséquente, riche et toujours novatrice. Opportunité nous a été donnée de poser quelques questions à Guy Segers, bassiste au sein de ce groupe dont l'histoire est un peu complexe, mais qui a, comme tant d'autres, donné naissance à de multiples projets et dont sont issues d'autres formations à l'image de Présent, groupe fondé par Roger Trigaux.

Guy Segers a bien voulu éclairer de ses réponses quelques points d'histoire et s'ouvrir sur son parcours diversifié d'expériences et de rencontres toujours riches et marquantes.

Entrevue avec Guy Segers (Univers Zéro)

Vapeur Mauve : Univers Zéro a été considéré comme un OVNI, vite devenu un incontournable du rock prog/avant-garde pour tous les amateurs du genre. Mais pour vous, membres du groupe, qu'était Univers Zéro si ce n'est un OVNI ?

Guy Segers : Pour nous, Univers Zéro, n'était pas un OVNI, mais simplement un groupe de « rock » qui plonge dans les ressources du monde de la musique classique contemporaine. L'idée était aussi d'éviter d'être une copie d'un autre groupe ou artiste. Nous avons donc soigneusement contourné toutes les couleurs harmoniques et rythmiques du rock, du jazz et autres musiques, pour nous inspirer des constructions dans le classique qui contenaient plus d'émotions « régionales » et qui en quelque sorte nous représentaient mieux. Toutefois, l'énergie du rock et l'exploration du jazz sont restées intactes dans nos morceaux.

VM : D'ailleurs, qu'est-ce qui vous éloignait du rock progressif ? Puisque l'appellation à votre propos semble quand même un peu inadaptée, non ?

GS : Rien ne nous éloignait du « rock progressif », puisque l'appellation n'existait pas à cette époque ! Un terme inadapté pour un bon nombre de groupes de l'époque, qui à ma connaissance n'est pas très

apprécié par la quasi-majorité d'entre nous (des musiciens de cette époque).

Il y a un petit temps, j'avais lancé le terme « Innovative rock » pour cadrer mieux avec la réalité. Car si un groupe joue tout un répertoire avec deux accords, le jour où ils découvrent qu'il est possible d'en faire un troisième, ils progressent !

Donc, nous n'étions ni progressifs, ni avant-garde, ni expérimental, etc.

VM : Personnellement je n'ai jamais bien compris les débuts du groupe ; j'ai cru comprendre que tu faisais partie du groupe avant la sortie du deuxième album, mais pourtant tu ne figures pas sur le premier. Je me trompe ? Une explication ?

GS : Je faisais partie du groupe depuis le départ, mais lorsque le premier album devait être enregistré, il fallait être très disponible, hélas je devais travailler et n'avais pas les moyens d'arrêter !

Mais j'avais déjà joué toutes les lignes de basse, et c'est Christian Genet qui les a rejouées !

VM : On en arrive à Hérésie ; album culte, un des plus sombres jamais produits ; était-ce vraiment le but ? Comment s'est déroulé l'enregistrement de l'album ? J'ai cru comprendre que plusieurs pistes avaient été prises en live...



GS : Non, c'était juste exprimer le feeling du moment ! Il n'y a rien de live, je ne sais pas d'où sort cette info ! Tout a été fait en studio en Suisse, une semaine non-stop.

VM : On arrive doucement si je puis dire à *Ceux du dehors*, mélange de nombreuses émotions et surtout plein d'énergie et où l'on découvre enfin ton grand talent de compositeur avec *La tête du corbeau*. Que s'est-il passé pour que l'atmosphère change radicalement ?

GS : Le changement est surtout au niveau du son, car les albums ne reflètent pas ce dont le groupe était capable en live. Il y a naturellement un autre type de compositions, mais cela était déjà prévu avant *Hérésie*, il valait mieux regrouper les compositions d'un même genre sur le même album. Sinon, c'est bel et bien le même groupe.

VM : Si j'ai bien compris, les 500 premières copies reçurent en bonus le 7" *Triomphe des mouches* qui est ressorti un an plus tard chez Recommended Records. C'est bien ça ?

GS : Non, *Triomphe des mouches* était un bonus à part de notre album. Si je me souviens bien, c'était un bonus au double album de « Recommended Records » où l'on trouve beaucoup de monde, y compris Robert Wyatt !

VM : Peux-tu aussi évoquer ce qui t'a conduit à fonder le label Carbon 7 au milieu des années 80 ? Vos motivations ? Vos difficultés éventuelles ?

GS : Le label n'a été fondé qu'en 1993. J'avais joué avec UZ jusqu'en 83, puis le groupe s'est plus ou moins arrêté. De mon côté, je suis devenu travailleur indépendant. J'ai fait du travail manuel lourd dans le montage de stands dans toutes sortes d'expositions en Belgique (Heysel) et à l'étranger.

Pour ce genre de travail, il faut être en forme et jeune de préférence. À la quarantaine, le physique ne suivait plus (le dos surtout). Alors, je me suis lancé dans le management. Cela m'a ramené très rapidement une soixantaine de groupes. Puis l'idée est venue de faire un disque (un peu pour le plaisir), immédiatement plein de gens ont proposé leur matière, c'est parti comme ça. Mais l'idée était surtout de faire connaître la qualité des musiciens belges à l'étranger.

VM : Tu as enregistré avec de nombreux musiciens issus du RIO, Fred Frith, Chris Cutler, Tim Hodgkinson ou Charles Hayward de This Heat. Considères-tu qu'il y ait aujourd'hui encore un héritage à faire fructifier de cette aventure musicale ancienne pourtant de 32 ans ?



GS : En ce qui concerne le RIO, j'étais un des premiers, à la base. J'avais été à Londres voir Chris Cutler qui concoctait l'idée de faire quelque chose entre musiciens pour pouvoir avoir un impact moins régional. Aucun des groupes à la base n'avait de maison de disques (Henry Cow venait de quitter Virgin qui était sur le point de faire faillite !).

De cette façon, on s'est échangé des disques de telle manière que chaque groupe avait les disques des autres et pouvait les vendre aux concerts. Puis est venue l'idée de se faire jouer mutuellement dans chaque pays d'où étaient issus les groupes.

Plus tard, vu les liens et l'intérêt pour les mêmes musiques, j'ai effectivement joué avec des gens comme Chris Cutler, Tim Hodgkinson, Dagmar Krause, en enregistrant des inédits de Henry Cow. Ce fut une belle expérience. J'ai également fait un disque avec Pierre Vervloesem et Charles Hayward à la batterie. Et bien d'autres expériences du genre. Pour moi, ce que nous avons fait il y a des années, reste valable, ce n'est pas comme une musique qui subit les modes. Ce n'est pas le genre de répertoire que l'on peut voir comme un produit. C'est une forme qui demande de l'engagement, de la personnalité, et le courage d'innover. Il faut être un peu rebelle pour faire ça, et sans doute que mes racines d'autodidacte du rock y sont pour quelque chose.

VM : En 1998, tu retrouves tes complices des débuts d'Univers Zéro pour le CD *Certitudes*, du groupe de Roger Trigaux, Présent. Ce fut une bonne surprise pour les amateurs. Comment ce projet a-t-il été décidé ? As-tu perçu à cette occasion un besoin, une envie de rejouer ainsi avec eux ?

GS : Oui, j'avais très envie de renouer avec Roger, qui à ce moment-là n'avait que le duo avec son fils Réginald. Le fait que j'ai annoncé mon intérêt l'a tout de suite remis sur les rails et il a fait en sorte de recontacter Daniel pour la batterie et Alain pour les claviers, également Eric (Eric Faes déjà complice aux débuts d'Univers Zero - NDLR) pour l'enregistrement. Bref, la vieille équipe. L'enregistrement s'est fait en peu de temps dans la cave de Roger (qui n'était pas aménagée en studio).

Je dois dire que les quelques concerts qui ont suivi nous ont mis tout de suite dans le bain. Dès la première note, Roger, Daniel et moi avons immédiatement la connivence qu'il fallait pour que la machine soit performante et si spécifique.

VM : Plus proche de nous, tu succèdes à Uli Trepte auprès de Mani Neumeier et Ax Genrich, membres fondateurs de Guru Guru, pour cette nouvelle formation nommée Gurumaniax. Avais-tu rencontré Uli Trepte et connaissais-tu la musique de Guru Guru ? A-t-il été facile pour toi de trouver ta place au sein du groupe ? Peux-tu nous parler de ce qui a conduit à la formation de Gurumaniax et à l'enregistrement du disque, *Psy Valley Hill* ?

GS : Je connaissais le groupe Guru Guru depuis la fin des sixties. J'avais rencontré brièvement Uli Trepte lors d'un Festival où je jouais avec Univers Zéro, et lui faisait un concert solo. Mais à part ça, je n'en savais pas plus. C'est Mani qui m'a contacté après que nous ayons joué ensemble avec Makoto Kawata et Daavid Allen pour un festival en Allemagne. Il m'a demandé si je pouvais venir deux jours chez lui, et que nous enregistrions en improvisation avec Ax Genrich. C'est comme ça que le disque s'est fait, avec deux jours d'improvisations !



VM : As-tu d'autres projets avec eux ? Disques, concerts, tournées, DVD ?

GS : Pour le moment, les choses sont en stand-by. Mani est revenu du Japon pendant la période Tsunami. Cela était marquant pour lui, et a changé des choses dans sa vie. J'espère que nous referons quelque chose, enregistrer et jouer. Mais vu qu'ils ont tous les deux 70 ans, cela demande plus d'efforts pour relancer les activités.

VM : Question devenue rituelle maintenant. Que penses-tu du téléchargement (légal ou illégal), des nouvelles pratiques et des nouveaux modes d'acquisition de la musique, rendus possibles grâce aux nouvelles technologies ? Penses-tu que c'est une occasion pour les groupes ou musiciens plus confidentiels, et négligés par le «marché» (quel horrible mot !), de se faire connaître, ou pour les petits labels de diffuser plus directement leurs productions ?

GS : Pour ce qui est des nouvelles technologies, en ce qui me concerne, cela permet de créer des musiques à la maison, de travailler avec d'autres sans devoir voyager. Dans le passé, il m'est arrivé souvent de vouloir travailler avec l'un ou l'autre musicien, mais vu la distance qui nous séparait, cela devenait impossible, car cela prendrait du temps et coûterait cher pour organiser un voyage, un logement, des répétitions, etc. Maintenant, c'est possible avec de plus en plus de gens. Cela permet aussi de faire plusieurs projets de styles différents en même temps. Sinon, je ne crois pas que cela permette beaucoup plus que par le passé en termes de ventes. Ce sont toujours les mêmes aux commandes !

VM : Souhaites-tu ajouter quelque chose qui te tient à cœur ?

GS : En bref, car sur ce sujet il y a beaucoup de choses à ajouter ! Je voudrais faire remarquer que non seulement j'ai fait quelques concerts avec Gurumaniax, mais aussi que j'ai joué avec Daavid Allen (une formidable expérience). Et puis, j'ai également fait une tournée européenne avec Acid Mothers Temple. Et cela, l'année passée ! Pour le moment, c'est avec Emergent Sea que je m'engage le plus. Nous sommes prêts à jouer, et j'ai l'impression que ce groupe a encore beaucoup de choses à dire. Sinon, qu'entre Univers Zero et maintenant il y a beaucoup de gens avec qui j'ai joué, et il ne faut pas le négliger, car il y a quelques grands moments... Entre autres, d'avoir joué avec Yugen, Finnegans Wake (avec Morgan Agren), Frank Balestracci, Pierre Vervloesem (avec Charles Hayward), Tim Hodgkinson (avec Dagmar Krause), etc.

L'entrevue a été rendue possible grâce à Ashes (remerciements de la rédaction à celui-ci) qui a, avec Harvest, conçu le questionnaire. Introduction et discographie : Harvest.

Discographie (sélection)



Univers Zéro
Hérésie
(1980)



Deuxième album d'Univers Zéro, enregistré en mars 1979, avec Guy Segers à la basse, absent sur le premier album éponyme, et publié sur le label de Gérard Nguyen, Atem. *Les 25 minutes de La faulx*, composition au long cours de Daniel Denis, sont l'épicentre de ce cataclysme sonore que constitue l'album. Violon (Patrick Hanappier), hautbois, basson (Michel Berkman), s'entendent à tisser des sonorités sombres aux tessitures menaçantes. L'orgue ou l'harmonium de Roger Trigaux ne sont pas en reste pour contribuer à cette atmosphère oppressante. La batterie et la basse construisent un écheveau rythmique d'une richesse, et parfois d'une complexité, qui renforcent l'impression, chez l'auditeur, de ne pouvoir recevoir autant que cette musique est susceptible de donner. Trente années ont passé depuis la parution de ce disque et rien n'a réussi à entamer son intensité, sa verdeur aussi, qui laisse accroire que certaines musiques, en dépit d'un temps assassin, ne sont pas destinées à prendre une quelconque ride.

La réédition la plus récente, parue en 2010 chez Cuneiform, est enrichie d'une piste supplémentaire enregistrée en 1975, *Chaos hermétique*. Dommage que la belle pochette d'origine, inspirée du Triomphe de la mort de Bruegel, ne soit plus reprise sur le digipack (même si on la retrouve sur le livret intérieur).



Univers Zéro
Ceux du dehors
(1981)

Pour ce troisième album d'Univers Zéro, enregistré entre mars 1980 et janvier 1981, on assiste à un changement de personnel avec le départ de Roger Trigaux, parti fonder sa propre formation, Présent, et remplacé par Andy Kirk. Ce dernier amène avec lui une composition, *Combat*, qui montre assez que sa musique coïncide bien avec l'esthétique du groupe. Daniel Denis est le compositeur de trois des titres du disque où on peut déceler un souci plus marqué de rythmes diversifiés et plus accentués, de polyrythmies qui viennent saccader les morceaux, plongeant l'auditeur dans un tourbillon de brisures, d'accélération et d'emballements percussifs. Guy Segers offre au groupe une composition, *La tête du corbeau*, sur laquelle Thierry Zaboitzeff de Art Zoyd vient unir son violoncelle. Sur ce disque plusieurs invités sont conviés à participer aux enregistrements; la voix d'Ilona Chale sur *Combat*, la vielle à roue de Jean Debève pour *La corne du bois des pendus* et le violon de Jean-Luc Aimé pour *Bonjour chez vous*. Participations qui contribuent à enrichir les sonorités en élargissant la palette instrumentale. Après *Hérésie*, *Ceux du dehors* montre bien quel groupe exceptionnel fut Univers Zéro dans sa volonté de sortir des sentiers trop rebattus de la musique de son époque avec un souci constant de compositions ambitieuses et éloignées de préoccupations exclusivement mercantiles. Des musiciens, donc, dont le projet artistique sonne encore aujourd'hui comme un élan d'universalité et d'intemporalité. Il n'est que d'écouter ces jours-ci ce disque pour se rendre compte à quel point cette musique n'est d'aucune époque et aurait tout aussi bien pu être enregistrée en 2011.





Tim Hodgkinson
Each in our own thoughts (1994)

Deuxième album solo de l'ancien Henry Cow. Toutes les compositions sont dues au multi-instrumentiste, où il s'exprime seul, en duo ou accompagné de nombreux musiciens. Guy Segers figure sur deux d'entre elles. *Hold To The Zero Burn, Imagine*, longue pièce de plus de 16', dont l'écriture remonte à 1976 et dont le titre originel était *Erk Gah*. Si Henry Cow n'a jamais enregistré ce titre, il fut joué plusieurs fois sur scène et se trouve en versions live dans *The 40th Anniversary Henry Cow Box Set* publié en 2009. On retrouve d'ailleurs, à l'occasion de cet enregistrement, trois ex-Henry Cow. Lindsay Cooper, Dagmar Krause et Chris Cutler. Guy Segers joue aussi sur *Palimpsest* avec, toujours, la voix de Dagmar Krause. Inutile d'insister auprès des amateurs du groupe anglais pour qu'ils se procurent ce disque. Les 11' de *String Quartet 1* (où ne joue pas le compositeur) plongeront l'auditeur dans une musique de chambre d'inspiration contemporaine. *Numinous Pools For Mental Orchestra* est une longue pièce musicale composée pour orchestre, mais ici interprétée à partir d'une instrumentation MIDI (Musical Instrument Digital Interface).



Présent
Certitudes (1998)

Un peu plus de vingt ans après les débuts d'Univers Zéro, Guy Segers retrouve deux anciens complices, Roger Trigaux et Daniel Denis pour cet enregistrement studio du groupe Présent. Se joignent à eux Réginald Trigaux et le pianiste Alain Rochette, membre du groupe depuis les débuts et compositeur, ici, d'Ex-Tango. L'interaction entre guitare et piano est formidablement rendue sur *Delusions*. Il s'y trouve de nombreuses strates rythmiques et sonores qui ne cessent à la fois de dérouter et de ramener dans le giron d'une musique toujours ambitieuse et pourtant jamais inaccessible. La guitare offensive libère ses giclées de notes sur un sol mouvant où batterie et basse concoctent une assise toujours combative.

Les compositions de Roger Trigaux sont d'une excellence qu'on lui connaissait, mais il y a dans cet album comme une jubilation d'orfèvre. Comme un mécanicien de haute précision construisant avec méticulosité et le meilleur ordonnancement possible un joyau de créativité. Les voix se marient à toute cette architectonique musicale pour en faire un délicieux ouvrage où mille surprises guettent l'auditeur. Comme cette introduction de *The Sense Of Life*, où riff de guitare et voix contribuent à élaborer une oeuvre dont la modernité est incontestable, juxtaposant ensuite motifs de basse, duplication rythmique et arpèges, le tout ornementé des sonorités menaçantes des claviers.



Pierre Vervloesem
Grosso Modo (2002)

Paru sur le label fondé par Guy Segers, Carbon 7, cet enregistrement présente le bassiste dans une formation en quartet sous la direction du guitariste Pierre Vervloesem, du claviériste Peter Vandenberghe et du batteur Charles Hayward (*This Heat*) celui-ci confirmant à nouveau qu'il est un extraordinaire batteur, rythmicien certes, mais avant tout musicien. Les compositions du guitariste sont souvent agrémentées de parties improvisées, si l'on en croit les notes du livret. Pourtant, la musique paraît être très écrite et en même temps d'une grande inventivité spontanée, où rebondissements et excroissances le disputent à des sonorités inouïes et à des complexités rythmiques ébouriffantes. Difficile de situer ou de catégoriser ce disque, si ce n'est en faisant appel aux référents habituels, tels King Crimson, période *Red*, Henry Cow du premier album ou Présent le groupe de Roger Trigaux. Tout cela pour donner une idée de rapprochements possibles et non pour réduire l'originalité et la puissance d'une telle proposition musicale. Puisqu'ici tout est habilement concassé, les thèmes s'interpénétrant, rebondissant et se prolongeant dans une faramineuse poursuite d'énergies inextinguibles. Sur *Full Metal Carpet* les quatre sont rejoints par Peter Vermeesch à la clarinette, histoire d'enrichir encore un peu plus la palette sonore. À découvrir d'urgence, pour les amateurs d'autres horizons... Et puis ne loupez pas *Nobody's Listening Anyway*, ne serait-ce que pour infirmer son titre.



Gurumaniax
Psy Valley Hill
(2010)

Coup de tonnerre dans les cieux du rock psychédélique. En 2010 on apprend que Mani Neumeier et Ax Genrich (c'est-à-dire deux membres de Guru Guru circa 1970) sortent un disque sur le label Bureau b, avec pour troisième acolyte, Guy Segers. Le nom du groupe ? Gurumaniax. Uli Trepte, décédé en 2009, manque à l'appel (Vapeur Mauve lui a dressé un bref hommage dans son N°7) et l'ex

Univers Zéro est sollicité par le batteur pour deux jours de sessions et d'improvisations en septembre 2009. La musique qui en résulte est un mélange de psychédélicisme façon Guru Guru, d'électrohard avec loops, réverb', écho, et toute une panoplie de dispositifs électroniques. Plages planantes comme le fort réussi *Spaceship Memory*, ou déboulade intensive de batterie avec *Drumoroto*. La guitare de Ax Genrich, comme on l'a aimée, libre, inventive, rétive au corsetage des traditions rock. La basse de Guy Segers trouvant ici un espace pour s'exprimer qui prête à l'instrument aussi bien un rôle rythmique que mélodique ou harmonique. Une musique qui se donne libre cours et laisse la part belle aux sons. Conclusion tout en délicatesse avec *For Uli T. Play it loud !*





Rocking the Cradle of Civilization

Une épopée mythique, un nom mystique, un concert qui aurait pu rester dans les annales, un acte manqué, une histoire de dette et d'Autre-monde... le Grateful Dead à Gizeh.

Septembre 1978 - Le Caire

Le groupe emblématique du San Francisco sound a vu grand : il a fait venir sa cargaison de matériel depuis la Californie, monter une scène au pied des pyramides antiques du plateau de Gizeh et invité tous ses amis à le rejoindre au Caire. Près de cent quatre-vingts personnes sont conviées, parmi lesquelles se retrouvent quelques figures mythiques de la contre-culture san franciscaine à l'image de l'écrivain Ken Kesey et de ses Merry Pranksters. Les « Joyeux Lurons » sont les promoteurs déjantés du LSD, les instigateurs du psychédélisme et les animateurs des incontournables Acid Test où le Grateful Dead s'est découvert un nom, une image et un univers. Depuis son installation dans le quartier de Haight-Ashbury en 1966, le Dead est toujours resté extrêmement proche de ses amis, qu'il intègre volontiers au cercle familial. La communauté est conçue comme une extension de la formation musicale ; il était donc indispensable que tous partagent le trip égyptien. La pharaonique organisation est au service du groupe qui souhaite donner une série de trois concerts exceptionnels dans le cadre millénaire que constituent les tombes de Khéops, Kephren et Mykerinos. Pour ajouter de la sacralité au gigantisme de l'événement, les musiciens ne choisissent pas leurs dates au hasard : les concerts auront lieu les 14, 15 et 16 septembre, la dernière nuit s'achevant sur une éclipse totale de Lune dans le ciel africain, sorte d'apothéose finale pour le groupe. Avec une telle conjoncture, il est impossible d'écarter l'aspect symbolique. Le Grateful Dead légitime cette organisation en souhaitant offrir la série de concerts à ses amis, leur faire un cadeau grandiose, digne de cette

folie des grandeurs à laquelle succombent si souvent les groupes de rock de cette dimension.

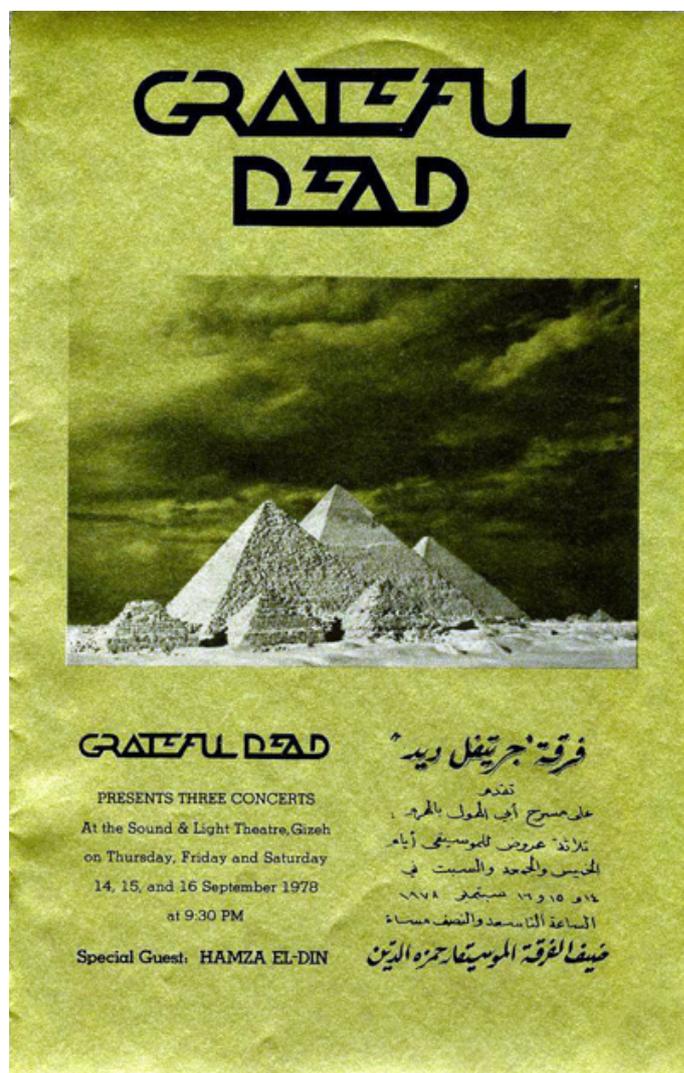
Les circonstances renvoient évidemment à l'attraction du psychédélisme pour le Moyen-Orient et plus particulièrement l'Égypte ancienne. Son art a largement influencé l'iconographie psychédélique sous toutes ses formes : des affiches de concert de Jefferson Airplane pour le Fillmore East aux murs du Matrix, célèbre ballroom de San Francisco. Elles renvoient également au mysticisme hippie, à l'attrait pour les spiritualités lointaines et anciennes, et au goût pour l'orientalisme hérité des beatniks. En 1978, le psychédélisme et la contre-culture connaissent un inexorable déclin depuis une dizaine d'années, ils n'en demeurent pas moins une source à laquelle puise toujours le Grateful Dead. Ils constituent le terreau fertile d'où le groupe est apparu, ils sont les racines du « Mort reconnaissant », son origine, sa raison d'être. Le Dead n'a jamais rompu avec l'idéologie contre-culturelle, le mode de vie communautaire, la recherche de dépassement, et



surtout la poursuite du trip. Alain Dister, qui a côtoyé les membres de la formation, attribue la décision de jouer devant le Sphinx de Gizeh à l'un de ces trips collectifs qui mènent sans cesse Jerry Garcia et ses comparses au-delà de toutes limites et frontières. Le défi, digne des délires des Pranksters, est né quelques mois plus tôt dans l'esprit du captain trip, alias Jerry Garcia, le leader de la formation. Impossible de s'en tenir là et de rejeter toute dimension spirituelle en niant la symbolique d'un événement aux multiples clefs de lecture.

Quelque temps après cette virée cairote, Ken Kesey affirmera avoir été le témoin de « *the latest rocking of the cradle of civilization* » (« le dernier balancement du berceau de la civilisation »). La formule pleine de sens donnera son nom au live qui sortira trente ans plus tard... Elle révèle avant tout l'importance que l'assemblée a conférée au concert. Les faits parlent d'eux-mêmes, la conjoncture extraordinaire a mis en abîme une série de rencontres improbables : celle de l'ombre de la Terre et de la Lune, celle de la contre-culture et des origines de la civilisation, celle d'un groupe devenu légendaire et de pharaons divinisés. En somme, le Grateful Dead a orchestré une cérémonie aux traits religieux, cherchant d'une certaine manière, à dérober le feu prométhéen de l'immortalité, à partager un peu de l'éternité des défunts pharaons.

Le concert n'est malheureusement pas à la hauteur de cette prétention. Le matériel supporte mal les conditions extérieures imposées par le cadre saharien, le sable s'infiltrant partout et pirate les installations électriques. Quant au jeu des musiciens, il n'est pas à la mesure des lives puissants sur lesquels le Dead a conquis sa renommée. Acte manqué, le groupe n'a jamais su donner le meilleur de lui lors des grands rendez-vous de l'histoire musicale ; en témoigne la prestation déplorable du festival de Woodstock dont les conditions météorologiques perturbèrent déjà le show, les musiciens prenant d'assaut une scène détrempée, risquant l'électrocution. Connu pour la qualité de son matériel et la magie de ses productions live, le groupe ne parvient pas à donner le meilleur de lui-même à Gizeh. Plus que les musiciens eux-mêmes, la déception affecte les comptables. Les sommes dépensées sont à l'image du cadre pharaonique, elles creusent un gouffre immense dans les comptes du groupe. Selon Alain Dister, la facture dépasse le demi-million de dollars ! Et la représentation est si médiocre que la sortie d'un live n'épongeait pas les dettes. Le groupe y est habitué, depuis toujours les créances jalonnent son histoire. Depuis les premières signatures de contrats chez Warner en 1966, la Dead's Family a connu de longues périodes d'endettement. Les finances sont davantage mises à mal par les dépenses bienfaitrices que par un quel-



conque excès d'exubérance. Le groupe a toujours mis un point d'honneur à s'engager personnellement en faveur de l'utopie contre-culturelle, finançant la restauration d'un théâtre, une association de soutien aux sans-abris, une fondation écologique, et bien d'autres structures. Cette propension à la dépense semble elle aussi tirer ses racines des origines du groupe.

Novembre 1965 - San Francisco

Genèse du Grateful Dead. Depuis quelques mois, Jerry Garcia, Ron « Pigpen » McKernan, Bob Weir, Bill Kreutzmann et Phil Lesh écumant ensemble les bars de San Francisco et animent les acid test des Merry Pranksters. Ensemble, ils forment The Warlocks (« les sorciers »), un groupe de pur rock psychédélique dont l'ambition est de traduire musicalement les dédales du trip sous acide. Problème, le nouveau venu Phil Lesh réalise que d'autres groupes portent le même nom, notamment le futur Velvet Underground sur la côte Est. Décision est donc prise de rebaptiser la formation. Le cercle se réunit chez Lesh, l'érudite bassiste disciple de Luciano Berio, et se met en quête d'inspiration, puisant dans les bouffées de marijuana. La description de la scène est

offerte par le témoignage de Lesh lui-même : Garcia saisit un dictionnaire de langue anglaise trouvé au hasard dans la bibliothèque de son hôte et, feuilletant les pages, son attention se fixe sur un article intitulé « Grateful Dead » (« le mort reconnaissant »). Le regard halluciné du guitariste se focalise sur le terme, les lettres, nimbées de lumière, se détachent clairement, la sonorité résonne en lui... il s'est laissé conduire par le trip, appliquant à la lettre le dogme du pape du LSD, Timothy Leary, enseignant : « *turn on, tune in and drop out* » (« branche-toi, accorde-toi et lâche prise »). Garcia annonce à l'assistance qu'il vient de trouver le nouveau nom du groupe.



Malgré l'étrangeté du choix, l'adhésion est immédiate. Alain Dister offre une traduction de l'article du New Practical Standard Dictionary of the English Language de 1955 que Garcia aurait eu entre les mains à cet instant décisif : « *Mort reconnaissant : thème d'un cycle de contes populaires, qui débute lorsque le héros rencontre un groupe d'individus en train de maltraiter, ou de refuser d'ensevelir la dépouille d'un homme mort sans s'être acquitté de ses dettes. Il offre son dernier sou, soit pour régler la dette de cet homme, soit pour lui offrir un enterrement décent. Au bout de quelques heures, il fait la rencontre d'un compagnon de voyage qui lui vient en aide au cours d'une tâche impossible, lui trouve*

une fortune, lui sauve la vie, etc. L'histoire s'achève lorsque le compagnon se révèle être l'homme dont la dépouille a été honorée par l'autre. » Comment ne pas reconnaître dans ce thème de la tradition populaire, l'image d'un groupe systématiquement endetté, mais entièrement dévoué à l'assistance des plus nécessaires et finançant de nombreuses causes ? Sans le savoir, Garcia a trouvé le nom idéal pour son groupe. Certains deadheads concluront même que c'est le nom qui a trouvé Garcia...

Une légende de deadhead justement, rattache l'origine du nom à une autre source, plus familière du mysticisme hippie et directement en lien avec le sujet qui nous intéresse : le livre des morts de l'Égypte antique. En réalité, tout porte à croire que les membres du groupe ont découvert ce lien a posteriori et s'en sont attribués le sens une fois leur nom déterminé. Un passage du livre sacré évoque effectivement de manière explicite l'existence de « morts reconnaissants », le décor qu'il dresse renvoie inévitablement à la scène de ce 16 septembre 1978 où le groupe se produit au pied des pyramides :

« *Nous renvoyons maintenant nos âmes au créateur, Car nous nous tenons au bord de l'obscurité éternelle.*

Dans la terre de la nuit, la barque du soleil Est dessinée par les morts reconnaissants. »

La similitude est troublante : le cadre nocturne renforcé par l'éclipse totale de Lune symbolise « l'obscurité éternelle », les tombeaux des pharaons et leur immuable repos représentent « la terre de la nuit » au milieu de laquelle la musique du groupe fait jaillir la lumière, conduisant la « barque du soleil » vers l'Autre-Monde, celui de l'immortalité. Aucun témoignage ne permet d'affirmer que le concert du plateau de Gizeh a été organisé dans ce sens, pour donner vie à ce passage du livre des morts et consacrer la musique du groupe. D'autres perçoivent à travers cet événement, le symbole de l'inhumation du groupe, ce que l'échec du concert et la médiocrité des albums à venir confortent désespérément. Divinisation ou mort annoncée ? Après la sortie en novembre 1978 de l'album *Shakedown Street*, le groupe traverse une longue période de deux ans avant de s'appliquer à la réalisation d'un nouvel album au titre évocateur : *Go To Heaven...* Que faut-il penser, ou plutôt croire ? Que cette série de concerts aurait dû être une sorte d'apothéose, une forme de divinisation du Grateful Dead ? À moins que ces hypothèses ne soient que de simples divagations de deadhead ? Peut-être même de troublantes coïncidences ? Seule certitude : sans leur aura de mystère, les légendes ne seraient sans doute pas ce qu'elles sont ; or ce sont elles qui divinisent les groupes et leur offrent l'éternité.

S. Jezo-Vannier

AEROSMITH

OPÉRATION

réhabilitation

Aerosmith – Night in the Ruts (1979)

Ah cette fin des années 70 ! Quelle rigolade tout de même... La drogue a usé tout le monde, le fric a pourri le système et les groupies ont pompé toutes les rock stars mâles (vous pouvez mélanger ces trois propositions, ça fonctionne aussi bien !), parano maxi et inspiration dans les chaussettes deviennent le dénominateur commun de musiciens en errance. Les dinosaures ne vont pas tarder à s'éteindre, mais tentent le tout pour le tout. Avant de crever la gueule ouverte, quelques bandes de voyous mal attifés et mal coiffés tirent leurs dernières cartouches avant le grand n'importe quoi des années 80. Aerosmith n'échappe pas à la règle. Le groupe de sales mioches de Boston, mené tambour battant par le chanteur Steven Tyler et le guitariste Joe Perry, a déjà cinq albums studio et un live dans sa besace. Les plus très fringants rockers sont fatigués, la came leur fait perdre la tête. Du reste, Joe et Steven sont, à juste titre, surnommés les « Toxic Twins » (les jumeaux toxiques) et l'explosion en plein vol est proche. Le guitariste Joe Perry quitte officiel-

lement ses potes de fiesta pour monter le Joe Perry Project durant les sessions, alors que la bande de manouches est également en tournée. Il est remplacé par Richard Supa et Jimmy Crespo. Du coup, on ne sait pas trop qui fait quoi sur ce *Night in the Ruts* (facile contrepèterie de Right in the Nuts, dois-je traduire ?). Même du côté de la production c'est la valse, Jack Douglas aux manettes depuis *Get your Wings* est remplacé manu-militari par Gary Lyons sur ordre de ces messieurs de Columbia Records. La sortie a lieu en novembre 1979, pratiquement dans l'indifférence générale et le single *Remember (Walking in the Sand)* peine à se faire entendre. Malgré tout, fort de leur réputation scénique, le 5 majeur de Boston s'embarque pour une tournée marathon (sans son guitariste mythique évidemment, Crespo officiant à sa place), où il ne manquera pas de réussir à toucher le fond à plusieurs reprises, notamment grâce à l'inénarrable Steven Tyler, toujours partant quand il s'agit de se casser la figure ou de faire un malaise sur scène. Le reste ne sera qu'une vaste pantalonnade, Brad Whitford quitte le navire (plus très étanche à vrai dire), Tyler a son accident de moto... Mais coûte que coûte, Aerosmith aura traversé les ans et attaque on ne sait trop comment sa cinquième décennie d'activités, certes un peu moins toxiques et créatives, mais toujours avec la même rage. Et puis restent les albums, inégaux, sales, bancals, mais qui recèlent toujours leurs lots de pépites inestimables qu'il est bon de sortir du coffre-fort de temps à autre. Aujourd'hui, je vous propose de revisiter *Night in the Ruts*, critiqué de toutes parts, descendu en flèche, mais droit dans ses bottes. Oui, c'est la fin d'une époque, les vaillantes années 70 ne vont pas tarder à rendre l'âme aussi je vous invite à ne pas jeter ce LP aux orties, car, pour paraphraser Hubert-Félix Thiéfaine, c'est exactement comme si le groupe avait lancé ses « dernières balises avant mutation. »



Tracklisting

No Surprise : Opener bien crasseux et terriblement Stonien dans l'âme, ce rock nerveux et épuisant, où les guitares dégoulinantes de sueur s'entremêlent, fait partie des meilleurs titres du combo américain.

Chiquita : Pas de quartier, les Bostoniens sont prêts à en découdre et sortent le grand jeu avec la section de cuivres pour un titre mené tambour battant sur une rythmique implacable.

Remember (Walking in the Sand) : On sait la bande à Tyler friande de reprises, cette fois c'est pour une incursion dans le répertoire des Shangri La's avec cette vieille scie très wap doo wap. Force est de constater que même dans ce registre les Toxic Twins savent sacrément y faire.

Cheese Cake : Une nouvelle compo encore signée Tyler/Perry, bien lourde, avec un son de guitare bien crade comme pouvait l'avoir Jimmy Page sur *Physical Graffiti*.

Three Mile Smile : Il faut attendre la seconde face afin de se régaler, enfin, des guitares qui lâchent la bride et profitent de l'entêtant faux rythme pour partir vagabonder. Du Aero typique et efficace.

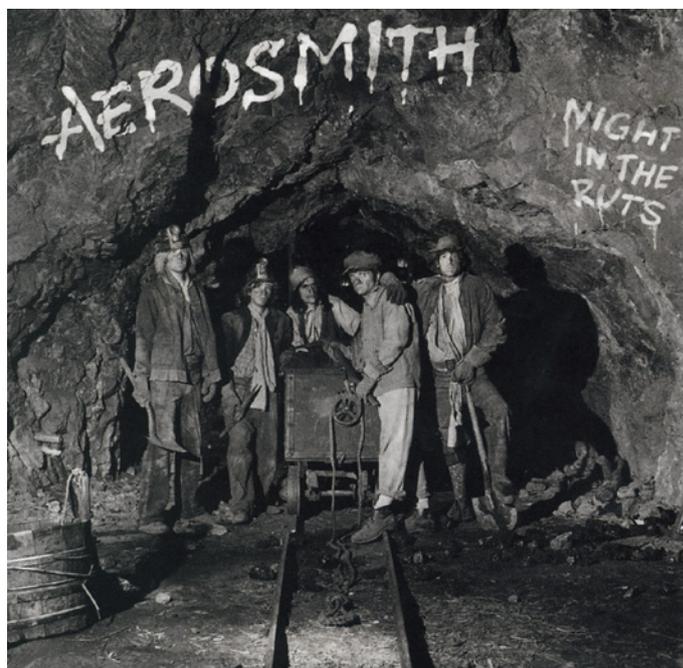
Reefer Head Woman : Et quoi de mieux pour suivre qu'une bonne reprise d'un vieux blues des familles. L'occasion pour Steven Tyler de sortir l'harmonica. On retrouve l'enchaînement *Three Mile Smile / Reefer Head Woman* sur l'album *Classic Live !* capté à la maison en février 1984.

Bone to Bone (Coney Island White Fish Boy) : Aerosmith comme on l'aime, toutes guitares dehors, Tyler au bord de se briser la voix pour un titre court mais qui vous laissera essouffés avec juste une envie : remettre le couvert !

Think About It : Ce n'est un secret pour personne The Yardbirds sont une grande influence pour Perry et ses petits copains. Cette fois, ils attaquent à la machette un des classiques du groupe anglais, pourtant à l'origine face B d'un single de 1968. Comme à leur habitude, réussite intégrale.

Mia : Composition personnelle de Steven en hommage à sa fille née un an plus tôt de son union avec Cyrinda Foxe. Une ballade planante et poignante... *Hush-a-bye sweet lady soft and new...*

Philou



Musiciens

Steven Tyler : chant, piano, harmonica

Joe Perry : guitare, chœurs

Brad Whitford : guitare rythmique, chœurs

Tom Hamilton : basse

Joey Kramer : batterie

Assistés de

Jimmy Crespo : guitares additionnelles

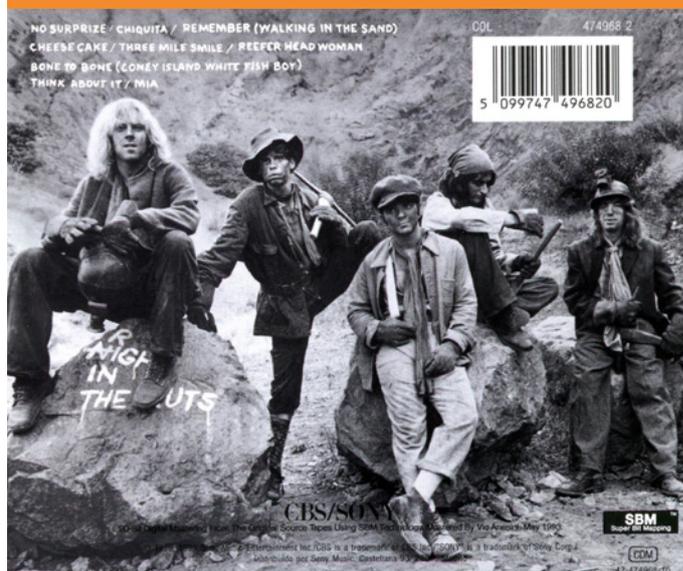
Richie Supa : guitare additionnelle sur *Mia*

Neil Thompson : guitare sur *Chiquita*

Louis del Gatto, Lou Marini, Barry Rogers
et Georges Young : cuivres sur *Chiquita*

Producteurs

Aerosmith et Gary Lyons



Les Gypsys



Message de Jean-Pierre Hipken, membre du groupe

Tout d'abord, je tiens à dire combien les Gypsys, le groupe de rock français des sixties, est heureux et fier de pouvoir vous faire parvenir un petit bonjour et faire la bise également à tous nos « cousins » comme nous aimons à le dire. Nos amis du Québec font bien sûr partie de notre patrimoine culturel et de notre famille française. Je veux parler de ceux qui parlent la « langue de chez nous ».

Grâce à la gentillesse de mon amie Béatrice, Les Gypsys viennent un peu discuter avec vous pour vous faire part de leur aventure musicale et humaine. Une aventure merveilleuse.

Seule la musique est capable de nous faire vivre ce genre de rêve.

Tout commence avec Jacky Pujol, c'est lui le premier Gypsys, dans les années 62, 63 (en 1962, Jacky Pujol a 15 ans). Il réunit autour de lui les premiers musiciens. C'est dire si Jacky a commencé tôt la musique et la scène. Ensuite arrivent Gérard et Serge, après plusieurs tentatives avec d'autres musiciens.

Au début de l'année 1966, Les Gypsys sont déjà constitués, mais il leur manque un bassiste. Au mois d'avril, ils font connaissance avec Jean-Pierre Hipken.

JPH : Je venais de me faire jeter d'un groupe, Les Crok Mitaines, parce que j'avais la basse, mais je n'avais pas d'ampli et me branchais sur le bandmaster du guitariste. Mon remplaçant fut (et c'est un honneur) Gérard Mondon, qui jouera plus tard avec Vigon et Johnny Hallyday. Ce renvoi du groupe fut bénéfique pour moi car j'étais tellement vexé que je me mis à travailler la basse comme un dingue afin de jouer avec tous les doigts, le plus habilement possible, et d'obtenir une vitesse d'exécution au-dessus de la moyenne. Ma basse avait une demi-caisse, je pouvais pratiquer même sans ampli. Je fis rapidement de gros progrès et devint un bassiste de bon niveau.

La rencontre a lieu au « Cosmos », à Malakoff.

JPH : C'est là que tous les jeunes du quartier se retrouvaient. J'étais venu avec un ami pour boire un demi, et j'entendais à la table d'à côté que l'on parlait « groupe de rock ». C'était Gérard, et Serge ! J'engageais la conversation. Ils me dirent qu'ils cherchaient un bassiste et nous nous mimes d'accord pour faire un essai à leur salle de répétition à Ivry sur Seine.

L'ancien bassiste sur le départ prête sa Gretsch à Jean-Pierre et le groupe joue Long Tall Sally, Jacky au chant.



JPH : Je donnais tout ce que je pouvais pour convaincre, car ce groupe était déjà d'un haut niveau, au-dessus de la moyenne des autres groupes, ils avaient déjà du métier ! Je sentis qu'il fallait absolument jouer avec eux et la suite me donna raison. Ils me prirent avec eux ce jour-là.

Le premier concert après l'arrivée de Jean-Pierre est donné à Ivry sur Seine. Une sorte de quinzaine commerciale avec une scène au milieu où les groupes rock du coin sont venus se produire.

JPH : Notre prestation manquait évidemment de précision, de mise au point, à cause du manque de répétitions, mais ça sonnait déjà rock, ça sentait déjà le style Gypsys. C'était prometteur !

De toute évidence le public qui se trouvait là était constitué de connaisseurs de rock. Ce soir-là, il y eut 5 ou 6 groupes sur la scène. Nous n'avions pas encore, bien sûr, la cohésion qui fera notre force par la suite. Il fallait qu'on apprenne à se connaître tous les quatre, je veux dire comme musiciens; avoir des automatismes, sentir les mêmes choses au même moment. Notre rock était encore à l'état brut, mais le son était là !

Les débuts

Dès le mois de juillet, Les Gypsys partent en Dordogne, au Bugue, où les parents de Jacky ont une maison de campagne, une sorte de ferme avec des dépendances, des granges. Ils y passent deux mois et répètent avec acharnement.



JPH : Au Bugue, il y avait toute une « horde » d'étudiantes américaines qui venaient de Boston, de Cambridge, toutes plus jolies les unes que les autres et sympas. Elles devinrent vite nos plus fidèles fans ! La grange dans laquelle nous répétions était ouverte sur le devant, et le bruit des guitares, de la batterie et de la sono s'entendait jusqu'au village. Mais les villageois ne nous en tenaient pas rigueur, et puis cela mettait de l'animation dans ce paisible coin ! Il faut bien rentrer un peu d'argent dans les caisses et Les Gypsys commencent à se produire dans la région. Ils jouent au Moulin de Montignac, puis au Roxanne de Bergerac.

JPH : Nos étudiantes américaines n'hésitaient pas à faire le voyage pour nous soutenir, et c'était incroyable de les voir danser le jerk (les Français ne le danseront que deux ou trois ans plus tard). Le spectacle était autant sur la scène que dans la salle !

De retour à Paris, les choses s'accélérent. Ils font le tremplin du Golf Drouot, qui était organisé tous les vendredis soir et le gagnent.

JPH : C'était le vendredi 30 septembre 1966. La soirée s'appelait le trophée Dynacord; une dizaine de groupes jouaient tous sur le même matériel Dynacord pour que les chances soient égales. Cette victoire nous confirma que nous avions de l'avenir. Ce soir-là, la salle du Golf entière criait notre nom ! On n'y croyait pas ! On se disait : « *Il y a tous les amis qui sont venus pour nous ce soir !* » Et pourtant non... ce n'était pas le cas.

Alors c'était vrai ? Nous avons été bons ? Quel honneur de remporter un succès au Golf Drouot ! (Voir le livre de Henri Leproux, *Le temple du rock*)

Dans les années 60, les grandes salles comme Bercy, le Zénith ou le Palais des Congrès n'existent pas encore. Aucune salle n'est prévue pour recevoir de grandes foules à part peut-être le Palais des Sports (mais ce dernier sert rarement pour la musique). Pour la première fois la jeunesse invente sa musique : le rock.

La signature chez Relax

En 1967, les groupes de rock français qui signent avec une maison de disques ne sont pas nombreux.

JPH : À cette époque, aucune maison de disques française ne s'intéressait aux groupes rock, on peut dire même qu'elles les méprisaient. Tout ce qui ne venait pas d'Angleterre ou des États-Unis ne méritait même pas une écoute. Pourtant les groupes français les meilleurs remplissaient les salles, il y avait un public et toutes les conditions étaient réunies pour vendre des disques.

C'est lors d'un concert en première partie de Mungo Jerry qu'Yves Claoué, directeur artistique de la firme Iramac Relax, remarque le groupe. Il assistera par la suite à une répétition et les Gypsys signent chez Iramac Relax le 1^{er} avril 1967.

JPH : Comme Jacky et moi étions mineurs, il fallut aussi la signature des parents. Ils étaient tellement fiers !

L'enregistrement est fait à la hâte dans les studios de Loulou Gasté (le mari de Line Renaud).

JPH : Nous avons joué dans les conditions du direct. Jacky et moi avons refait les voix après.

Loulou Gasté, venu assister au mixage du 45 tours, propose de le produire, mais le directeur d'Iramac France dissuade le groupe, lui promettant une promo gigantesque.

JPH : En fait, on n'a rien vu du tout. Aucune promo, aucune télé, rien ! Il a fallu qu'on se débrouille seuls, nous dédicacions et vendions nous-mêmes le disque à la sortie des concerts. Il faut dire que celui-ci n'étant sorti qu'à 500 exemplaires, Iramac France avait montré la limite de ses ambitions et nous en faisons les frais.

Il n'empêche que les Gypsies continuèrent leur petit bonhomme de chemin, qui dura de 1966 à 1968. Nous faisons plus de 150 concerts par an. La renommée des Gypsies ne cessait de s'accroître, le groupe se faisait de plus en plus connaître. Nous remplissions les salles.

Les Gypsies étaient connus non seulement pour leur musique, mais aussi pour le spectacle que nous donnions, nous étions un groupe visuel ! Nous avons compris qu'il ne suffisait pas de jouer de la bonne musique, mais qu'il fallait aussi offrir un spectacle ! Le public a droit au meilleur, sinon, il resterait chez lui pour écouter des disques, et cela nous l'avions largement intégré.

Nous répétions huit heures par jour, pour mettre au point non seulement la musique, mais tous les détails scéniques, et je crois que le public aimait cela, c'est pour cela qu'il nous restait fidèle.

Nous avons sillonné la France de long en large, fait les premières parties des stars les plus prestigieuses. Entre autres, Johnny Hallyday (2 fois), Michel Polnareff, Mungo Jerry, Les Sunlights, Vince Taylor avec le grand Bobbie Clark, Rod Stewart, Les Shamrocks, Pretty Things, accompagné même, Danny Boy, Vince Taylor, Danny Moryann, etc. Bref, les concerts se succédaient, les kilomètres défilaient, le temps passait très vite, trop vite.

Chaque semaine, et chaque mois, nous avions des articles dans les revues spécialisées comme Rock



& Folk, Best, Disco Revue, Super Hebdo. Nous étions heureux, le plaisir de jouer, l'enivrement de la musique qui bastonne autant dans le ventre que dans les oreilles, les applaudissements, les rappels, le bonheur, pour ceux qui ont ou ont eu la chance de faire ce métier, ressemble à ça ! La scène, les planches, le magnifique public qui vous renvoie au centuple tout l'amour que vous leur donnez.

Arrivent les événements de mai 68, et tous les groupes de rock, comme tous les artistes bien sûr, sont obligés de faire une pause. Manque d'essence pour se rendre aux concerts ! Les Gypsies, comme les autres groupes, sont donc forcés d'arrêter. Notre dernier concert sera donc justement au temple du rock'n'roll de Paris, le Golf Drouot !

Les CRS chargent les manifestants boulevard des Italiens, juste devant le Golf, les gaz lacrymogènes se font sentir jusqu'au premier étage où se trouve la salle mythique du Golf. Henri Leproux, le patron, fait entrer tous ceux qui le désirent pour se mettre à l'abri et ensuite il ferme les grilles ! Et là, nous nous retrouvons entre nous, je veux dire entre amoureux du rock. Henry, qui a toujours eu un penchant pour les Gypsies, nous demanda alors de dédramatiser la situation. Il savait que nous aimions aussi faire les clowns sur scène. Comme je vous l'avais dit plus haut, nous le faisons souvent, le numéro était bien rodé, avec l'habitude de la scène.

Alors nous avons fait asseoir tout le monde par terre dans la salle du Golf, décontractés, et là, sur un fond de musique rock, je me suis mis à leur raconter des histoires de Jeannot Lapin. Le public était mort de rire, les angoisses disparaissaient, et la vie reprenait ses droits ! Nous avons passé une journée de rêve ainsi, mêlant révolution, rires, rock, amour et amitié ! Voilà comment s'est déroulé le dernier concert des Gypsies ! Bien sûr, ensuite, chacun reprit sa route de musicien.

Et nous revoilà en 2008 !

L'histoire du groupe ne pouvait pas s'arrêter ainsi, car les compilations comportant les Gypsies, et surtout notre titre porte-bonheur, *Prolétaire*, continuaient de sortir et de se vendre !





Nous étions restés amis, à part Serge Doudou qui choisit un autre chemin. Donc, en 2008, Gérard Fettingier, le batteur, Jacky Pujol, guitariste et chanteur, et moi-même, Jean-Pierre Hipken, bassiste, chanteur et auteur-compositeur, nous décidons de continuer l'histoire et la légende des Gypsys.

1. Nous créons un site les-gypsyes.com, j'espère d'ailleurs que vous viendrez nous voir !
2. Nous mettons un peu d'ordre dans tout ce qui a été édité sur les Gypsyes, à savoir au jour d'aujourd'hui, 25 compilations avec le titre *Proletaire*, qui l'a même été dans une compilation des Disques d'Or, d'autres avec les plus grands rockers internationaux, le King Elvis, Eddie Cochran, Chuck Berry, Buddy Holly, Jerry Lee Lewis, The Animals, James Brown, etc. Tous les plus grands ! Y compris ceux de la chanson française, Brel, Brassens, Edith Piaf, Trenet, Ferré, Montand...
3. Notre disque vinyle de 1966 devenait pratiquement introuvable et se vendait pour les collectionneurs aux enchères à 150 euros ! Ce qui était inadmissible.
4. Nous faisons une réédition du disque d'origine sous le label Tryptic Record, un clone de l'original en vinyle, absolument identique, et numéroté à 500 exemplaires qui seront vendus en à peine 10 jours dans tous les pays d'Europe. Une fierté pour nous !

Aujourd'hui, nous préparons un disque qui est déjà sous forme de maquette et qui sera enregistré bientôt, nous l'espérons, avant la fin de l'année !

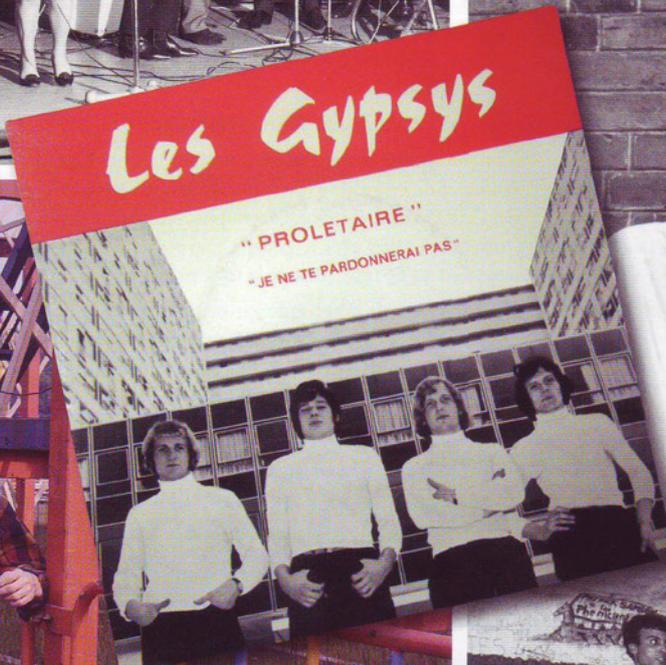
D'ailleurs, nous venons de faire une émission de radio le 12 juin 2011 pour Salut les sixties, que je vous recommande pour en savoir plus sur notre actualité. Vous pouvez l'écouter en podcast. Le lundi 4 oc-

tobre 2011, les Gypsyes se retrouveront à Paris pour la grande fête des musiciens les plus représentatifs des sixties, au Petit Journal Montparnasse. Avec les plus grands musicos de rock, et un bœuf gigantesque ! J'ai déjà eu l'honneur l'année dernière d'y participer avec toutes les grosses pointures du rock, et ce fut une fête, non seulement de la musique, mais aussi de l'amitié, et de la fraternité qui lie les musiciens. Ici Michel Jonasz, là, Herbert Léonard, Jacques Mercier, Danny Boy, là-bas Bobbie Clark, André Crudo, Richard Dewitt (Il Était Une Foix), Alain Chamfort. Tous ! Les célèbres et les moins connus, autour de ce qui nous rassemble : la musique, le rock, et la jeunesse éternelle ! Celle du cœur !

Voilà mes chers amis, en remerciant encore une fois mon amie Béatrice, pour sa parfaite connaissance de tout ce qui touche à la musique et au rock en particulier, pour sa gentillesse et sa fidélité aux Gypsyes. On vous envoie à tous, et à nos cousins du Québec, des gros becs. On vous aime ici !

Jean-Pierre Hipken pour Les Gypsyes







La rubrique à Béa

Adieu Bert Jansch...

Nous sommes tous des passionnés de musique, mais chacun la vit à sa manière. Oui, la vivre. Pas seulement l'écouter, la ressentir. La musique, en ce qui me concerne, n'est pas uniquement la plus enivrante de mes passions, elle fait partie intégralement de mon existence, elle en est l'essence, le moteur. Certains vont l'écouter sans se soucier de la personnalité de ceux qui la créent, d'autres s'attarderont également à l'histoire des musiciens, la petite, qui effleure parfois les potins, ou la grande, leur parcours, leurs influences, leurs liens artistiques. Pour ma part, rares sont ceux pour lesquels ma passion m'entraîne à aller plus loin que l'écoute. Les opinions politiques des artistes, leur vie privée, leurs frasques, leurs dérives, je m'en tape. Ce que je prends, ce que j'aime des musiciens, c'est essentiellement leur musique. Quand l'un ou l'autre meurt, ça me touche selon le degré d'admiration que j'avais pour lui, et surtout selon son actualité musicale. Son génie appartenait-il au passé ? Si oui, je déplorerai certes son départ, mais il ne me bouleversera pas autant que lorsqu'un musicien qui a toujours beaucoup à donner aux grands amateurs que nous sommes nous quitte et que jamais nous ne pourrions connaître ce qu'il avait encore de brillant à créer.

Quand j'ai vent de la mort d'un artiste, ma palette de réactions émotionnelles s'étale généralement d'un irrespectueux « Ah ? Bah, c'est con, mais c'est la vie. Tiens, je me referais bien un deuxième café » à un « Oh non, merde ! Pas lui » qui me serrera le palpateur et assombriera mon horizon pendant quelques heures. Mais jamais, jamais je n'ai pleuré dans un tel moment. Jamais avant récemment...

Lorsque j'ai appris la mort de Bert Jansch en ce cruel jour du 5 octobre 2011, à mon réveil, j'ai éclaté en sanglots. Pourtant, je m'y attendais. On savait Bert très malade, hospitalisé. On se doutait bien que c'était sans doute cette saloperie de crabe qui avait décidé de l'attaquer de nouveau, et que cette fois-ci, il ne le lâcherait pas jusqu'à ce qu'il obtienne victoire. Mais il est des évidences qu'on se refuse

d'accepter quand on sait à quel point elles nous jetteront à terre. Bert Jansch, c'était... que dis-je... c'est, ce sera toujours les fondations de mon grand amour pour le british folk, ce qui le fait tenir, ce qui le soutient, le renforce. Une discographie gigantesque qui s'étale sur plus de quatre décennies et dont les déchets sont rares. Il nous quitte alors qu'il était encore très actif, venait de donner une série de concerts avec Neil Young, avait reformé Pentangle. Le DVD *Fresh As A Sweet Sunday Morning* immortalisant un concert donné en 2006 démontre qu'il n'avait rien perdu de son pouvoir d'envoûter une salle. Mais il ne le



fera plus jamais. Il n'y aura plus jamais de nouvel album de Bert Jansch, à part peut-être, l'avenir nous le dira, des inédits qui sortiront ici et là. Mais plus rien de nouveau, plus rien...

Le jour où Jansch est mort, j'ai ressenti un grand vide, une certaine incapacité à accepter son départ, imaginer ma vie sans lui. Et les semaines ont beau passer, je ne réalise toujours pas vraiment... Puissiez-vous être heureux là où vous êtes, Bert. Merci pour tout le bonheur que vous m'avez donné par votre musique, merci d'avoir illuminé ma vie. Je vous aimerai toujours.

Béatrice

Quelques hommages à Bert Jansch

« La plupart des garçons voulaient jouer comme Bert Jansch, et c'était mon cas, mais cette voix, c'était ce que les filles aimaient. Bert était tellement cool. Il n'a jamais eu à prétendre l'être ou feindre d'être cool, Bert était cool. Quand il a enregistré son premier album, il a emprunté une guitare à un gars nommé Les Bridger et Bert se pointait souvent à un show sans guitare et en empruntait simplement une qui était disponible ! Le son de sa voix était totalement unique. Personne ne résonnait comme lui. Il chantait avec assurance sans simulation. (...) On a tourné ensemble, ri ensemble, on s'est saoulé ensemble, on a enregistré et partagé la scène ensemble. Sa voix est dans ma tête et dans mon cœur et là, maintenant, c'est comme si une lumière venait de s'éteindre. »

Ralph McTell

« Sa musique a changé ma vie de jeune homme, et son amitié l'a enrichi quand je suis devenu plus vieux. Je le regardais avec respect, presque comme un grand frère que je n'ai jamais eu. Sa musique est quasiment une part de mon ADN. Je recherchais son approbation, et quand je l'ai reçue, ça représentait plus que ce que les mots peuvent dire. »

Gordon Giltrap

« Avec un profond regret, Pegi et moi prenons connaissance de la disparition de Bert Jansch. Nous avons été heureux de jouer avec lui lors de chacun de nos concerts au cours des deux dernières années. C'est l'un de mes héros et l'une de mes influences majeures. Bert était l'un des plus grands guitaristes acoustiques et chanteurs auteurs-compositeurs de tous les temps. Nos sincères sympathies à son âme sœur Loren. Nous t'aimons, Bert. »

Neil Young

« Bert ne s'est jamais plaint tout au long de sa maladie. Je suis allée le voir vendredi dernier et c'était tragique. Il s'est remis de son cancer l'an dernier et je me suis dit que c'était passé. On a même fait des plans pour le futur, pour de nouvelles chansons, de la musique. Il nous manquera tellement. Nous avons sa musique, mais il va me manquer comme ami. »

Jacqui McShee

« Il a totalement réinventé la manière de jouer de la guitare et a établi un standard qui est toujours inégalé aujourd'hui. Sans Bert Jansch, le rock tel qu'il s'est développé dans les années 60 et 70 aurait été très différent. Vous l'entendez dans Nick Drake, Pete Townshend, Donovan, les Beatles, Jimmy Page et Neil Young. Il y a des gens qui jouent de la guitare sans même réaliser qu'ils ont été influencés par lui indirectement. »

Johnny Marr

« Je ne suis pas aussi bon que lui, mais je suis un immense fan de Bert Jansch. »

Graham Coxon (Blur)





Voodoo

la relève

Voodoo – L'album de l'année, rien de moins !

En cette ère virtuelle où la musique s'éparpille un peu partout sur la planète Web, il devient difficile, voire hasardeux, de trouver le bon chemin qui nous mène vers celle qui nous jette à terre dès la première écoute. Les médias ne carburant pas à cette essence-là, on fouine alors de nous-mêmes, sur les forums, les blogues, les sites de partage d'albums, par les recommandations des copains, les liens YouTube. Et de deux choses l'une : soit on s'y perd tellement qu'on préfère se raccrocher à nos vieilles valeurs musicales qu'on connaît déjà sur le bout des oreilles, et on reste possiblement ancré dans la fausse impression que c'était bien mieux avant et qu'il ne se fait plus rien de bon de nos jours, soit, au contraire, on se sent tellement dépassé par le bombardement de nouveautés dignes d'intérêt qu'on en devient extrêmement sélectif, au risque d'ailleurs de condamner trop vite certains musiciens qu'on ne trouve plus le temps de découvrir en les écoutant sérieusement.

Dans ce contexte, il arrive trop rarement qu'en entendant un disque pour la première fois, dès les notes d'ouverture, on ait une flopée de papillons qui nous voltigent dans le ventre et y foutent un tel bordel qu'on en perd tout sens de la bienséance et qu'on se prend à penser tout bas (ou à dire tout haut pour les plus dingues d'entre nous) : « *Oh putain ! C'est pas possible ! C'est géant ce truc !* » Ce ne sont certes pas des mots que vous liriez dans la chronique sérieuse d'un magazine ou d'un autre, mais simplement une déclaration impulsive du cœur d'une passionnée de musique, brute (la déclaration, pas moi...)

Ces papillons bordéliques, je les ai engloutis en écoutant l'album *Wilderness* de Voodoo, un groupe qu'on devinerait venir de la côte Ouest des États-Unis. Surprise ! Bien qu'heureusement allégée par l'absence d'accent franchouillard qui trahit souvent de manière irritante nombre de chanteurs de l'Hexagone qui décident de faire de la musique en anglais, Voodoo est une formation qui nous vient du sud de la France et qui brille tant par son talent et sa singularité, qui ne se laisse pas enfermer entre deux frontières, qu'elle n'a absolument aucun complexe à avoir face au fleuron des scènes anglaise et amé-

ricaine et a même de grandes chances de se faire adopter rapidement par leur public.

Wilderness ouvre sur une superbe ballade : *Orange Sky*. Oui, je sais, vous vous dites la même chose que moi : un rapport avec *Orange Skies* de Love ? Pas musicalement en tout cas. Et c'est d'ailleurs l'une des forces de Voodoo. Si la musique du groupe sent bon les effluves de ceux qui ont pu les inspirer, jamais il n'est question de bêtement les singer. *Wilderness* ne contient d'ailleurs qu'une seule reprise, et pas une consensuelle et facile, oh non ! *High Water Everywhere*, un putain de bon blues de Charley Patton dépoussiéré avec tant d'audace et de panache qu'on en secoue la tête frénétiquement à s'en choper un torticolis en se disant exactement les mêmes mots que plus haut (c'est fou ce qu'on peut manquer de vocabulaire quand on est sous le choc !)

Le reste de l'album est un collier de compositions originales qui nous rappellent ici ou là Led Zeppe-
lin, Jimi Hendrix (et même Keziah Jones sur *Love Restrained*), mais si l'écoute sûrement intensive des grandes gloires musicales d'hier a assurément fait son chemin et pimente l'œuvre de Voodoo, la fade impression d'avoir déjà entendu ça ailleurs ne vient

jamais nous piquer. Pas une seule fois (même pas pour l'unique reprise). Et, autre tour de force qui achève de nous convaincre que s'il y a une once de justice dans ce monde frustrant de la découverte musicale, ces gars-là méritent d'y occuper une grande place, *Wilderness* étale joliment la grande palette des styles musicaux variés dans lesquels Voodoo excelle. Ça rocke hard, ça folke, ça groove, ça bluese aussi, donc, et ça pop-de-très-bonne-facturise. Tout est brillant sur ce disque, pas un seul moment faible, pas le moindre faux pas. Si brillant que lorsqu'on en arrive à la fin, on se sent comme un affamé à qui on a balancé deux grains de riz et qui, piteusement, demande : « *C'est tout ?* » et en réclame encore. Vite, la suite !

En l'attendant, on vous propose une entrevue réalisée avec Niko, le chanteur de Voodoo.



Béatrice : Vous venez de sortir un premier album quasiment parfait après seulement quatre ans d'existence. Vous répétez jour et nuit pour arriver à un tel résultat ?

Niko : Jour et nuit, cela serait un peu trop, il nous faut manger, boire, et faire la fête comme tout bon rockeur qui se respecte ! (Rires) Il est vrai que nous avons mis beaucoup d'énergie et attribué beaucoup de temps à la réalisation de l'album *Wilderness*. Comme nous n'étions pas tous professionnels au moment de l'enregistrement, cela a demandé une implication d'autant plus grande puisqu'il a fallu composer avec l'emploi du temps de chacun. Sans compter les heures d'écoute, les prises home studio, la participation aux séances de mix, etc. Cela a demandé beaucoup de sacrifices, mais ça en valait le coup, c'est indéniable. Quand on est musicien, et passionné, et qu'on travaille sur un album, personne ne compte ses heures, on est dans sa bulle et ça reste du pur bonheur.

Béatrice : Niko, j'ai lu quelque part que vous êtes anglophone. De quel pays êtes-vous originaire ? Est-ce la raison principale pour laquelle le choix de chanter en anglais s'est imposé ?

Niko : Moi aussi j'ai lu ça quelque part ! Mais non, je ne suis pas anglophone, je suis bel et bien français. Sinon, concernant le choix de chanter en anglais, il s'est à vrai dire imposé assez naturellement, la grande majorité de mes références et de celles des autres membres du groupe sont anglophones. Pour nous, proposer une musique avec des chants en anglais est assez évident. J'aime cette langue, j'aime sa façon de sonner, et je pense que ça colle totalement avec les messages qu'on désire faire passer.

Béatrice : La traditionnelle question, néanmoins toujours intéressante... Quels sont les musiciens qui vous ont influencés ?

Niko : Je pense que chaque membre du groupe a ses propres influences, et tant mieux d'ailleurs, chacun apporte sa part d'écoute et de sensibilité artistique ! Néanmoins, il existe, c'est sûr, beaucoup d'artistes qui nous ont influencés communément, je pense de façon non exhaustive à des groupes comme Led Zeppelin, Pink Floyd, Jimi Hendrix, The Rolling Stones, The Doors... pour leurs créations intemporelles, et surtout pour leur façon d'appréhender la musique en live, en laissant place à l'improvisation et à la liberté scénique. Dans un autre registre, les grands songwriters, Bob Dylan, John Lennon, Lou Reed pour leur aisance à faire sonner des morceaux avec autant de classe. Évidemment, le courant blues et soul du 20^e siècle, du Delta à Chicago, avec Robert Johnson, Muddy Waters, Buddy Guy, puis Ray Charles et de nombreux autres évidemment, pour le feeling si singulier et si inimitable que dégage le blues... D'autre part, des artistes plus récents, issus de la scène anglaise, Oasis, Stereophonics, Richard Ashcroft, Robert Plant and the Strange Sensation ou encore américaine, Lenny Kravitz, John Mayer... Je pense que pour réaliser le métier de musicien et de compositeur, l'écoute de ce qui a été fait et de ce qui se fait est primordiale. Comprendre les influences de chaque artiste, avoir cette volonté et ce goût pour remonter chronologiquement aux sources, aux pionniers d'un style ; mais aussi de voir comment les groupes du moment travaillent et arrangent leurs titres sont deux composantes essentielles. Le groupe attache beaucoup d'importance à l'écoute, c'est un vivier sans limites, on écoute, on emmagasine des idées, des émotions, on les digère et elles finissent par transparaître consciemment ou inconsciemment dans nos chansons.

Béatrice : Et qu'écoutez-vous enfant ? Quelle musique vous a bercé quand vous étiez gamins ?

Niko : Quand j'étais gosse, mes parents écoutaient beaucoup d'artistes francophones, des grands messieurs, Léo Ferré, Jacques Brel, j'ai été bercé par *la valse à 1000 temps* (rires) ! Également Bashung,

Gainsbourg, Nougaro pour ne citer qu'eux. Sinon, les Floyd, Queen, Supertramp et autres ! À l'adolescence, j'étais branché rock progressif, avec Genesis, Yes, King Crimson, Pink Floyd. Puis mon gros coup de cœur a été Deep Purple, Made in Japan, Fireball, In Rock, énorme ! Je me rappelle d'un live télé où Ritchie Blackmore malmène sa guitare en la jetant par terre, une performance hallucinante, ça m'a scotché ! Après, évidemment, ma grande rencontre a été, sans hésitation, the « unstoppable machine » Led Zeppelin, c'est sans conteste ce groupe qui m'a donné l'envie de devenir définitivement musicien et chanteur.

Béatrice : Niko, on a dû souvent vous dire que votre voix faisait parfois penser à celle de Jim Morrison, non ? Est-ce une comparaison toujours flatteuse ou est-ce qu'il y a un côté agaçant quand on se fait inmanquablement comparer à d'autres ?

Niko : On m'a déjà fait cette remarque, évidemment des plus flatteuses. Je trouverais ça prétentieux de ne pas prendre ça pour un immense compliment et de trouver ça agaçant ! Évidemment, ce que je souhaite, c'est qu'en m'écoutant en live ou en album, on ne se rappelle pas uniquement du chanteur qui chantait comme Morrison ou d'autres, j'espère réussir à imposer un style qui m'est propre. Je sais que c'est pareil pour les autres membres du groupe, comment ne pas être flatté par la comparaison avec des artistes reconnus, mais sans avoir peur de ne jamais réussir à s'en détacher ! Vaste question, seul le temps nous apportera une réponse, malgré tout, je pense que Voodoo arrive à dégager au travers de chaque musicien une identité singulière et assumée et c'est le principal.



Béatrice : Votre premier album a été très bien accueilli par les médias. Laissons la fausse modestie de côté... Rêvez-vous de devenir LE prochain groupe français incontournable comme l'a été Noir Désir ou est-ce que, très honnêtement, vous n'y pensez pas ?

Niko : L'idée ne nous déplaît pas, après comparons ce qui est comparable, c'était une autre époque, un autre contexte, et surtout Noir Désir chantait en français. Aujourd'hui, en chantant en anglais, on s'expose à une concurrence démentielle sur la scène internationale. Alors, à nous d'être assez créatifs et assez originaux comme l'a été Noir Désir à l'époque pour réussir à s'imposer. Certes, nous avons de l'ambition, mais il est difficile de se projeter aussi loin, ce qui est essentiel pour nous, c'est le voyage plus que la destination.



Béatrice : Que pensez-vous de la scène rock française actuelle en général ? Y a-t-il des groupes ou musiciens français d'aujourd'hui que vous aimez particulièrement ?

Niko : La scène rock française est assez pauvre. Je pense qu'il y a deux raisons à ça. Premièrement, je pense qu'en France, le rock comme je l'entends n'a pas sa place, cela ne rentre pas assez dans la politique des médias radio, télé... On préfère plus diffuser et promouvoir des artistes étrangers qui font du rock que donner la chance à des Français qui chantent en français ou en anglais d'ailleurs. D'autre part, je pense que c'est également une question de culture, la culture rock en France n'est pas aussi développée que ce qu'elle peut l'être en Amérique du Nord ou en Angleterre par exemple. Après, concernant les groupes actuels, je citerai volontiers le groupe Phoenix, qui a su s'imposer sur la scène rock électro internationale, et il propose une musique intéressante, et assez novatrice depuis 10 ans.

Béatrice : Aujourd'hui, l'industrie du disque rechignant de plus en plus à signer un contrat avec des artistes débutants ou peu connus, les musiciens en viennent souvent à devoir s'occuper eux-mêmes de tout. Écrire, composer, jouer, mais aussi produire leur album, le promouvoir, voire concevoir le livret. Est-ce votre cas ? Si oui, est-ce selon vous un avantage d'avoir la maîtrise sur tous les aspects liés à la sortie d'un disque ou un inconvénient (trop lourd à gérer dans l'ensemble, par exemple) ?

Niko : Cela a été notre cas en partie pour la réalisation de l'album *Wilderness*, nous avons assumé financièrement une partie des séances studio, et conçu avec l'aide d'un ami tout le graphisme de la pochette. Nous avons donc assuré toute la partie artistique avec beaucoup de liberté, musique et artwork. Cela a donc eu un avantage car nous avons vraiment pu faire ce que nous voulions, nous étions maîtres de notre image et de notre son. Ensuite, nous avons eu la chance de rencontrer le label Angel Sweet Records qui nous aide depuis à promouvoir notre musique et notre groupe sur la scène française et internationale. Garder le contrôle sur l'artistique est essentiel, maintenant gérer les contraintes administratives liées à la communication du groupe, les réseaux sociaux, le site Internet, etc. est assez chronophage et il faut rester vigilant à ne pas y perdre trop d'énergie et empiéter sur les temps de composition et de répétitions.

avec un packaging attrayant, des objets collector. Maintenant, tout le monde doit jouer le jeu, des artistes aux disquaires, tous les intermédiaires doivent y mettre du leur.

Béatrice : Quels sont vos projets ? Travaillez-vous déjà sur un nouvel album ?

Niko : Nos projets actuellement sont de tourner un maximum, enchaîner les live, faire vivre encore et encore les morceaux de l'album *Wilderness* et les partager avec le public. Nous travaillons avec notre label à l'organisation pour 2012 d'une tournée à l'étranger, nous en saurons plus prochainement. En ce qui concerne la composition, nous travaillons évidemment sur de nouveaux titres, avec le projet d'enregistrer un album courant 2012. Affaire à suivre.

Béatrice : Quelque chose à ajouter ? Le mot de la fin ?

Niko : Music is my train.



Béatrice : Dans un monde idéal, quel serait selon vous l'avenir de la distribution de la musique ?

Niko : Il faut savoir vivre avec son temps, il est inévitable qu'une grande partie de la distribution de la musique va se faire sur le Net. On ne peut pas lutter avec la distribution numérique et elle permet à n'importe qui dans le monde d'avoir accès à ta musique et c'est génial. Maintenant, il est clair que le développement du numérique a, en contrepartie, rendu la distribution physique très difficile, vendre des disques en bac est devenu du coup plus compliqué. Cela rend peut-être les producteurs et labels plus frileux, et crispe un peu l'industrie du disque. En contrepartie, je pense qu'il est devenu indispensable, pour redonner envie aux auditeurs d'acheter des disques, de créer des objets attractifs, des CD

Discographie



Wilderness
(2011)

Le groupe

- **Mister D** : batterie, samples, percussions
- **Pascal** : basse
- **Jean's Cotton** : guitare, chant
- **Niko** : chant, harmonica, guitare

Site Web :
www.voodoo-music.fr

Facebook :
www.facebook.com/vooolegroupe

L'île déserte

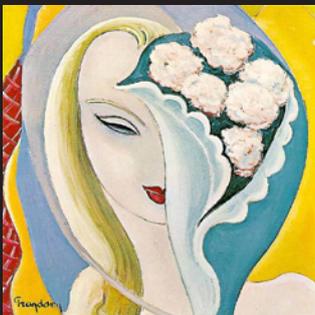


Les dix disques que j'emmènerais sur une île déserte

Je tiens à préciser que ce ne sont pas forcément les meilleurs disques des groupes ou musiciens cités mais que je les ai choisis par affection car ils me rappellent des périodes de ma vie, des sensations passées, des émotions, des souvenirs immortels que je retrouve à chaque fois que je les écoute, des images que je me remémore à la vue des pochettes qui sont très importantes dans mon petit univers. Si je ne devais garder que dix albums (quelle horreur !) c'est sans hésitation que je choisirais ceux-là. Indispensables à ma vie et à mon équilibre pour survivre sur un petit lopin de terre.

Attention, pour bien comprendre mon propos, il faut se mettre dans le contexte et l'ambiance dans lesquels j'ai écrit ces lignes. Ces dix disques, ce n'est pas que de la musique pour moi, c'est aussi et surtout des images, des émotions, des époques dans ma vie, des épreuves, etc. Pour écrire ces lignes, je les ai sortis de ma discothèque et je les ai mis à part en m'imaginant ce que ça donnerait si je ne pouvais et ne devais plus écouter que ceux-là... sur une île déserte par exemple.

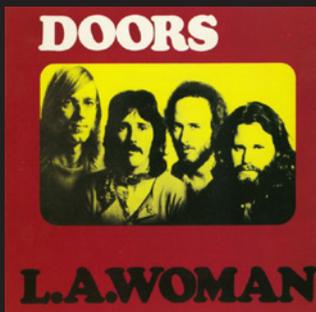
J'avais prévu d'inclure dans cette sélection le 1^{er} Matching Mole et le Rock Bottom de Robert Wyatt, mais mes textes ont été déjà pris pour VM 9. J'en ai choisi d'autres. En fait, ce ne sont pas 10 disques que j'emmènerais sur une île déserte, mais 12. Trop gourmand je suis.



**Derek And
The Dominos**
Layla
(1970)

Superbe double album. La grande époque de Clapton. Si je ne devais garder qu'un disque de ce musicien, c'est celui-ci que je prendrais sans hésiter une seconde. Il n'y a rien à jeter dans ces quatre faces qui regorgent de feeling. Il y règne une ambiance festive du début à la fin, qui s'accroît encore si l'on écoute le disque avec la pochette ouverte sur les genoux, comme je l'ai fait. Au vu des photos, on sent qu'il y a eu de l'ambiance dans le studio et que tout le monde semble s'être bien éclaté à jouer et à enregistrer cette musique qui respire la bonne humeur. Et puis comment qualifier ces solos de Duane Allman et les duos avec Clapton ? Les adjectifs me manquent !

Quand on sait ce qu'a vécu Clapton à cette époque tourmentée de sa vie, on ne peut qu'être admiratif et se dire qu'on a de la chance qu'il ait pu engendrer une telle merveille. Un des grands disques de cette année-là. Un vrai bonheur, long de 80 minutes, dont on ne se lasse pas. Dès que c'est fini, on a envie de recommencer au début ce qui n'est pas toujours le cas de tous les disques que l'on écoute. Allez, je vais me remettre dans l'ambiance, réécouter encore une fois *Layla* et pleurer tellement c'est beau !



The Doors
L.A. Woman
(1971)

L.A. Woman est un album grandiose qui m'a permis de découvrir le blues et je ne m'en suis jamais remis. J'ai tellement été fasciné par Morrison que c'est devenu pour moi, à cette époque-là de mon adolescence, un modèle, un gourou, un maître à penser. J'ai acheté, lu et écouté tout ce que je pouvais sur lui et le groupe, et c'est tout un univers de révolte que j'ai exploré à fond, avec mes amis de l'époque, dans des soirées enfumées et sans sommeil, de découvertes, de discussions interminables. Une véritable obsession malade. J'ai tout de suite été fasciné par la voix mélancolique et triste de Morrison, par ses cris déchirants et inhumains, par sa personnalité hors du commun. Il a eu une grande influence sur mon comportement et mes idées de l'époque, sur ma manière de vivre, de penser à l'amitié, la famille (les rapports qu'il avait avec ses parents m'ont inspiré pour m'émanciper des miens).

J'ai bien sûr tous les autres albums des Doors, quelques bootlegs, tous les livres écrits en français. J'ai tout gardé même si j'écoute moins aujourd'hui. Il y avait tant d'autres choses à découvrir. Mais écouter un album des Doors et surtout *L.A. Woman* reste pour moi un moment de pure magie, de plongée dans un passé dont je ne peux et ne veux rien oublier. Jim Morrison m'a permis d'aborder la vie et surtout de supporter une adolescence difficile. Rien que pour cela, au-delà de la musique des Doors, il restera un album culte pour moi.



Who
Who's Next
(1971)

On ressort de l'écoute de ce disque avec une pêche incroyable. Il est toujours aussi passionnant et intéressant 40 ans après. Un must, un monument dans notre musique. Un délice. Quand je pense au nombre de fois où j'ai écouté ce disque seul dans ma chambre d'ado ! Les Who, c'est la violence, la classe en plus. Quel équilibre entre passages calmes, mélodieux, d'une grande finesse et violence maîtrisée. C'est le rock le plus intelligent et le plus équilibré que j'aie jamais entendu. Tout est parfait dans ces 40 minutes. Tout est là et tout est dit ici. Ce disque résume à lui seul tout ce que j'aime dans le rock. On obtient là des sommets dans la maîtrise des sons, des possibilités d'un studio. Le synthé découvert depuis peu par Pete Townsend est utilisé de la manière la plus intelligente qui soit. Il a posé des petites touches ici et là sans que ce soit vraiment envahissant.

La production est absolument remarquable et les musiciens, alors au sommet de leur art, sont dans une forme éblouissante. Et cette pochette que je trouvais très irrévérencieuse. C'est le disque qui m'a fait vraiment découvrir et aimer le piano dans le rock grâce au jeu subtil de Nicky Hopkins, de toute beauté. C'est le groupe qui représente pour moi le mieux le rock avec un grand R pour sa violence sur scène et sa puissance. Chaque fois que j'écoute les Who, je me dis : quel con... pourquoi je n'écoute pas plus souvent ce groupe ? Ça remet les neurones en place, un bon disque des Who.

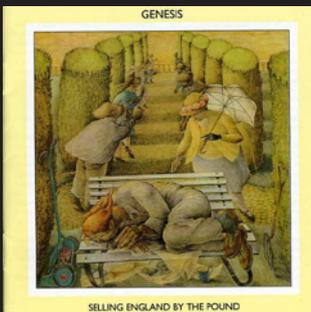


Led Zeppelin
3
(1970)

Si je ne devais garder qu'un disque de Led Zeppelin, ce serait celui-ci. Ça commence très fort avec *Immigrant Song*. 2'26 minutes de bonheur. Que ceux qui disent ne pas aimer la voix de Robert Plant écoutent ce morceau. Et puis ce riff ! Pas une seconde à jeter dans cet album qui est pour moi le summum du groupe. Tout y est, pour l'éternité. Tous les disques du groupe me plaisent pour différentes raisons, mais dans celui-ci il y a autre chose qui en fait une exception, qui me fait le classer à part. La production impeccable, le chant de Robert qui n'a jamais été si haut et si pur, les thèmes des chansons, mi-électriques, mi-acoustiques. Il y a une ambiance que l'on ne retrouvera plus jamais (pas avant la reformation Page/Plant en tout cas) avec des arrangements sublimes de cordes utilisées à bon escient.

Tout l'univers magique, tout ce qui me touche et me plaît dans Led Zeppelin est présent dans ces 40 minutes fabuleuses et inoubliables. Cette section rythmique qui balaie tout sur son passage, ces thèmes qui ne sont plus jamais sortis de ma tête. J'ai toujours écouté ce disque religieusement et je l'écouterai jusqu'à mon dernier souffle. *Since I've Been Loving You* est le morceau que je veux entendre lors de mon enterrement. Comme je le dis (et pour cause !), c'est un morceau qui réveillerait un mort ! Pour moi, c'est un des plus beaux blues blancs jamais enregistrés. Ce solo que je pourrais écouter cent fois de suite sans m'en lasser. Cet orgue et les cris de Robert Plant ont marqué ma vie à jamais. Et puis il y a ces quatre visages en noir et blanc sur le dos de la pochette. Ce qu'ils ont pu m'inspirer dans mes moments difficiles, me raconter comme histoires. Toute la musique que j'aime...elle est là.

Ceux qui réduisent LZ à un groupe de hard se doivent absolument d'écouter en entier et dans le détail cet album du groupe. Incontournable. Monumental. Et dire que cet album a été mal accueilli à l'époque de sa sortie, à cause des morceaux acoustiques, alors qu'ils en font tout le charme et la spécificité ! Tout cela élève ce disque à un niveau qui ne sera plus jamais atteint par le groupe, même dans le IV. Il y a là dans ces 40 minutes une telle diversité de sons, de thèmes abordés, une telle palette de couleurs, que cela en fait un pur chef-d'œuvre.



Genesis
Selling England
By The Pound
(1973)

Je ne suis jamais sorti de l'écoute d'un disque aussi apaisé qu'avec celui-ci. Tant de beauté, de trouvailles en 45 minutes, quel exploit ! Cet album rassemble et synthétise tout ce qui me plaît dans le rock progressif. Les compositions sont d'une richesse incroyable. Seule erreur de goût à mon avis : *More Fool Me* chanté par Phil Collins, absolument dispensable. Mais le reste ! Peter Gabriel est au sommet de sa forme, comme tous les autres musiciens d'ailleurs, qui sont magistraux et remarquables de précision.

Il y a une énorme cohésion entre les cinq héros de cette saga. Chacun des cinq musiciens se donne à fond. La cohésion du groupe est telle que l'on ne peut y déceler un leader. Éblouissant, une vraie féerie que cette musique. Que dire de l'intro de piano de Tony Banks dans *Firth Of Fifth* et du solo de Steve Hackett, qui sont d'une virtuosité exceptionnelle ? Magnifique de bout en bout. A-t-on déjà entendu dans ce genre du rock dit progressif un morceau aussi bien construit ? S'il ne fallait résumer ce style qu'à un seul titre, c'est celui-ci que je choisirais. *Selling England* est un disque dont on ne se lasse pas et que l'on peut se jouer en n'importe quelle circonstance. Un vrai bonheur toujours renouvelé à chaque écoute depuis 35 ans.



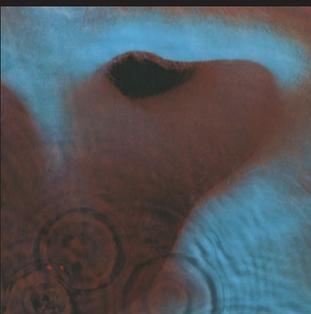
King Crimson
Power To Believe
(2003)

Cet album est à mettre à part dans mon choix. Les autres datent des années 70, sauf celui-ci. C'est un choix délibéré de ma part. Aussi surprenant que cela puisse paraître, c'est cet album de Crimson que je choisirais si je ne devais en garder qu'un seul, car en ce qui me concerne il résume les 40 ans de carrière du groupe. *Power to Believe* est un des meilleurs qu'ils aient pondus depuis la grande période 73-74. Les compositions sont très fortes et puissantes, le son est énorme et l'ambiance particulièrement malsaine, comme la pochette.

Autant *Selling England* de Genesis, cité plus haut, représente la beauté, la joie, la sérénité autant ce disque de Crimson représente, dans ma tête, un monde froid, sans vie, déshumanisé, mortel d'ennui, mécanique, pollué. Mais le plus extraordinaire, c'est que cette musique reste belle à en couper le souffle, malgré cette approche à première vue négative. Jamais Fripp et son équipe (peut-on encore parler d'un groupe avec Crimson ?) n'ont composé et joué de cette manière avec autant d'urgence, une musique aussi noire et sinistre (à part avec *Lark's Tongue In Aspic* 30 ans plus tôt), comme si c'était la dernière fois qu'ils pouvaient jouer ensemble.

Le son de tout l'album est énorme et prend vraiment aux tripes si on écoute très fort. On a l'impression que l'on va vivre notre dernière heure ! Le disque commence par une phrase a capella sortie on ne sait d'où et puis tel un coup de canon pris en pleine tête, les hostilités commencent et on est transporté pour 50 minutes dans les horreurs du 25^e siècle sans retour possible. Il faudra s'y habituer !

C'est vraiment le groupe progressif par excellence, qui résume tout le genre. Il y a tout dans cette musique torturée. Tout Crimson est là : pures envolées lyriques, hard, ambient, musique planante, jazz, de la guitare à revendre, etc. Une pure merveille de bout en bout si on est sensible au genre et à cet univers si particulier de M. Fripp. J'en suis.



Pink Floyd
Meddle
(1971)

On ne peut pas partir s'isoler du monde sans embarquer un Pink Floyd. Mon disque préféré du groupe, toutes époques confondues, est *The Piper* de 1967, mais je ne peux l'écouter tous les jours. Selon moi, il y a eu deux Pink Floyd. J'adore le premier album psychédélique qui a bercé mon adolescence de révolté, car ça ne ressemblait à rien d'autre de ce que j'écoutais et que mes potes écoutaient alors. Tout ce qui a été fait avec Barrett est à mettre à part. C'est un autre monde dans lequel il faut rentrer, ce qui n'est pas si facile, il faut en convenir.

Après, avec Gilmour, c'est un autre groupe. J'adore *Ummagumma* qui est un sommet du genre, puis *Atom* et jusqu'à *Wish You Where Here*. Que de fabuleux albums écoutés seul dans ma petite chambre d'ado reclus sur moi-même, où j'avais l'impression qu'il n'y avait que moi qui écoutais et comprenais cette musique, d'où mon admiration sans bornes pour le groupe qui exerçait sur moi une fascination totale, car grâce à lui je voyageais beaucoup (dans ma tête). On ne peut rien y changer avec les années. Même si je n'écoute plus si souvent ce merveilleux groupe qui m'a tant fait rêver, j'en garde une fascination éternelle.

Meddle est le disque du groupe qui m'inspire le plus. Cette pochette mystérieuse, inoubliable, que j'ai eue sur les genoux chaque fois que j'écoutais le disque. On n'a jamais su vraiment si c'était une oreille ou autre chose et ce super portrait du groupe en gros plan. Et puis que dire d'*Echoes*



**Creedence
Clearwater
Revival
Cosmos Factory
(1970)**



**Free
Tons of Sobs
(1968)**

avec ses cris mystérieux et lancinants qui m'ont si souvent percé les tympans, qui m'ont transporté aux portes du perceptible et de la folie, cette superbe intro toute en longueur avec cette mélodie qui ne m'a jamais quitté. Gilmour et ses comparses n'ont jamais aussi bien composé et joué qu'à cette époque. Ils ont su nous conduire pendant des heures et des heures dans des contrées inconnues jamais explorées, totalement évocatrices de grands voyages dont on n'a plus envie de revenir. Comment interpréter cette musique ? Là était toute la question pendant mon adolescence. Encore aujourd'hui, je ne suis pas sûr d'avoir tout compris de cette fabuleuse ballade dont je ne me lasserai jamais.

C'est vraiment le premier disque de rock que j'ai découvert à 12 ans. Ça ne s'oublie pas. C'est un disque dont on ne se sépare jamais. C'est pour moi le plus abouti du groupe, même si ce n'est pas le plus apprécié du grand public. Remarquablement produit, que des bonnes compositions, l'album s'écoute d'un seul trait sans aucune lassitude. Ce rock est bien écrit, bien joué, sans fioritures, les mélodies sont simples et accrocheuses et ce son de guitare m'a fait aimer l'instrument à tout jamais.

Cette musique me plaît toujours autant 40 ans après, car elle me rappelle tant de souvenirs. C'est vrai que je n'écoute plus ça tous les jours, car ce rock est un peu trop basique et simpliste pour mes goûts actuels, mais c'est peut-être ça qui me plaît en fin de compte et qui en a fait la force. C'est agréable, pas prise de tête et on peut toujours y revenir un jour ou l'autre. C'est vrai que ce n'est pas une musique très élaborée, mais elle va droit au but. C'est déjà beaucoup et par période, ça me fait du bien de revenir à un peu de simplicité.

Et puis il y a l'image du groupe que j'aime par-dessus tout, car quand j'ai découvert cette musique, j'avais les mêmes chemises à gros carreaux et la même tignasse que les musiciens. Comme ça faisait ch... mes parents que j'écoute cette musique-là et que je veuille leur ressembler, c'était déjà tout bon pour moi à cette époque de révolte. J'aimerai toujours Creedence quoiqu'il arrive et j'ai toujours du respect pour eux. C'est comme cela que l'on se crée des mythes dans sa petite tête d'adolescent.

Groupe exceptionnel de ces années bénies qui nous intéressent. Y'a pas à dire, cette époque était grandiose pour la zique. Rien à jeter dans Free. Tous les albums (ou presque) sont bons. Pour moi Paul Rodgers est une des plus belles voix de cette génération (avec Robert Plant) et Paul Kossof était un guitariste extraordinaire, un technicien hors pair, d'une virtuosité et d'un feeling éblouissants. Un des seuls guitaristes pour moi qui pourrait me faire oublier mon amour immodéré pour Jimmy Page, qu'il vaut bien dans l'émotion qu'il dégage à chacune de ses notes. Il faut absolument écouter la version de M. Big sur l'album live. C'est d'une beauté et d'une profondeur rares !

Paul Kossof avait un son extraordinaire, très puissant, très profond, d'une rage incroyable. Du pur blues lancinant, grave, retenu. Un des plus beaux du genre. On ne sait plus jouer aujourd'hui avec une telle énergie, une telle émotion et une telle fougue et faire pleurer une guitare de la sorte. Indéfinissable. Peu de groupes ont atteint ce niveau. Il faut dire que Rodgers



Deep Purple
Machine Head
(1972)

et Kossof avaient un support de choix avec une section rythmique qui balançait puissamment, qui vous pilonnait les tympans. Moins violent que Led Zeppelin, mais plus fin, plus proche du blues des origines.

Il y avait une très belle cohésion entre les quatre musiciens. Rien à envier à Bonham et Jones. Ça pulse grave. Le rock blues de Free était tout en retenue avec une tension impossible tout au long des morceaux. Tous leurs albums sont indispensables, mais celui-ci a tout de même ma préférence. Une pure merveille. La voix de Paul Rodgers est éblouissante et la rythmique d'une grande finesse. Certains critiques ont comparé Kossof à Clapton. J'opte plutôt pour Jimmy Page. On ne retrouvera plus la même pureté dans l'album qui suivra *Heartbreaker*, après un changement de musiciens.

Le meilleur Deep Purple, toutes époques confondues, avec sa production excellente, les solos de Blackmore qui n'a jamais aussi bien joué, les compositions de tout premier ordre. L'histoire de ce disque me le rend sympathique et un peu comme le *Layla* de Derek and The Dominos, on a l'impression d'être au milieu de l'ambiance de l'enregistrement dès que l'on regarde toutes les petites photos à l'intérieur de la pochette.

Autant dans les albums précédents du groupe, et surtout dans *In Rock*, le son et le jeu des musiciens sont lourds (ce qui en fait un des albums les plus édifiants de cette époque bénie et a marqué à jamais de son sceau nos oreilles et nos consciences), autant tout dans *Machine Head* est beaucoup plus léger et aéré. Ça reste du hard dans la forme, mais il y a autre chose dans ce disque qui est d'un niveau bien supérieur aux autres productions du groupe. Tout s'envole de la première à la dernière note, sans une seule seconde d'ennui et de répit. Deep Purple ne renouvellera jamais cet exploit à part peut-être avec *Burn* (mais ce n'est plus le même groupe).

Tout est parfait dans ce disque que l'on pourra encore écouter dans des décennies tellement il est intemporel. Tout ici met en valeur John Lord qui utilise toute une palette de sons que l'on ne lui connaissait pas précédemment. Il est en pleine découverte des possibilités offertes par ses claviers. Il n'est pas dans cette œuvre utilisé comme un simple accompagnateur qui met des nappes d'orgue en fond sonore comme beaucoup de groupes les utilisaient à l'époque, mais comme un véritable soliste et il est très inspiré (voir *Lazy*). Les cinq musiciens sont au top et donnent le meilleur d'eux-mêmes. Un grand disque.

Un très grand disque. Un seul regret, c'est que *When A Blind Man Cries* relégué en face B de *Never Before* ne figure pas sur l'album, ne serait-ce que pour le magnifique, aérien et léger solo de Blackmore. Si j'étais musicien (ce qui n'est pas le cas), j'ai l'impression que je pourrais jouer tout l'album tellement je l'ai écouté et en connais toutes les subtilités.

Conclusion : Qui aurait envie de me suivre sur une île déserte avec des goûts pareils, à part ma petite femme qui a déjà subi ces disques tant de fois ? Et puis il n'y a qu'elle qui pourrait accepter de pédaler sur le petit vélo qui nous fournirait l'électricité pour que je puisse assouvir ma passion. Il n'y a qu'elle qui peut comprendre que je ne peux pas vivre sans musique...

Daniel ADT

Bien cher Vapeur Mauve...



Le plaisir ressenti en plongeant dans les articles de Vapeur Mauve mérite vraiment d'être partagé. Résurgence de souvenirs ensevelis (mais bien sûr jamais oubliés) d'un passé glorieux, riche de tous les écarts, de toutes les audaces, comment ne pas considérer Vapeur Mauve avec la bienveillance que votre travail mérite ?

Deux articles ont interpellé le lecteur de VM qui vous écrit. Et au moins un en appelle, semblerait-il, à une autre vision (et il ne s'agit bien que de cela) que celle exposée par Gérard Nguyen au travers de l'article concernant Atem.

Ah, la belle époque ! Les affiches « psyché » de Crium Delirium ou d'Art Zoyd dévoilant de loin en loin, au hasard des murs s'offrant au plus offrant, les délires de courants musicaux hors normes.

C'était quoi d'autre, « l'époque » ? Quelques lieux magiques de diffusion de vinyles, si difficiles à trouver dans ma petite ville océane pourtant pleine de promesses (Rencontres Internationales d'Art Contemporain, rencontre aussi avec Wenders nous présentant *Au Fil du Temps* au Festival du film de JL Passek, plus tard, mais autrement plus consumériste, les Francofolies).

C'est aussi le vendeur de Music Action, bras tendus, simulant les ailes d'un avion, glissant entre les rayonnages sur Land de Schulze, histoire de nous en mettre plein la vue, ou peut-être aussi pour se moquer gentiment de nous, ou encore les courriers sympathiques accompagnant la livraison des galettes (de cire) commandées au Moulin de la Vierge (panem et musica...) ; et ne passons pas sous silence le militantisme affirmé qu'exhalaient les pochettes des premiers Heldon, les Côtes de cachalots à la psilocybine ou les Ouais, Marchais, mieux qu'en 68 ! Ou encore Pôle répondant par quelque message de sympathie.

Et puis quoi encore sur cette « époque » ? Des négociations serrées entre nous pour déterminer qui allait se porter acquéreur de tel ou tel disque – nos moyens financiers étaient limités, il est vrai – sachant que nous allions transférer les précieux albums sur des cassettes ferriques que nous userions sans vergogne jusqu'à gommer la piste magnétique, ou

être surpris en plein « délire musical » par rupture de la bande... Les concerts qu'on enregistrait discrètement – fraudant au passage devant le vigile (plus ou moins en veille) posté à l'entrée de la salle – et qu'on dupliquait pour en faire profiter les copains.

Oui tout cela brasse bien des souvenirs...

Était-ce un « âge d'or » ? Oui, sans doute.

Mais ne cédon pas au spleen. La force émotionnelle que dégagait l'époque « bénie » n'aurait-elle pas tendance à survolter les souvenirs des « vieux briscards » que nous sommes probablement devenus ?

Alors, il serait utile de porter témoignage de ces dernières années passées, du présent, et pouvons-nous l'espérer, nous projeter dans un proche avenir.

Chacun s'accordera à reconnaître la « traversée d'un désert opaque » où accéder à de nouveaux courants musicaux, ou plus simplement de nouvelles musiques, de nouveaux artistes, s'avérait un cheminement difficile tant les supports médias étaient devenus pauvres. Disparition des « boutiques à disques », normalisation des standards et formatage des goûts musicaux, voilà ce que nous ont sensiblement offert les deux dernières décennies d'un siècle essoufflé.

Et puis... voici qu'arrive la duplication numérique proposée au plus grand nombre, d'abord les CD, et ensuite les DVD. Un graveur, quelques minutes, et voilà, c'est prêt... Fini les copies longues et hasardeuses de cassettes, avec des résultats pas toujours heureux. Le numérique, ça passe, ou ça passe pas ! Et si ça passe, eh bien tout le monde est content. Et puis le support est léger, « easy to trade » et donc à envoyer par la poste pour se passer des enregistrements « live ».

Et voilà qu'arrive ce dont on rêvait tous : Internet ! INTERNET ! Haut lieu de l'échange, du partage, de la découverte, de la curiosité jamais arrivée à satiété, ouverte sur l'infini. Quoi de plus rassurant de savoir que nous avons tout à portée de souris, et que notre vie ne suffira jamais à étancher notre soif de découverte ? Infini ! Voilà le mot, voilà l'esprit !

Mais qu'est-ce que ça change pour le vulgum pecus ? À vrai dire, sans trop s'aventurer dans des spéculations hasardeuses, pas grand-chose. Dans les années soixante ou soixante-dix, ceux qui en pinçaient pour la musique commerciale pressée en tube sont vraisemblablement les mêmes qui s'abreuvent à (2) pis de « la machine » pour télécharger les standards qui courent sous contrôle (!) dans les médias traditionnels (FM, TV, la Mule...).

Mais apporter un autre éclairage sur les propos de Gérard, généreux donateur « musicophile » par Atem interposé, est semble-t-il nécessaire au sens notamment où « quantité », dans laquelle il ne serait plus vraiment possible de repérer la pépite ou le filon, n'est pas synonyme de « non-qualité ». Internet devient un champ ouvert, celui de tous les possibles, en termes de musique s'entend :

La découverte

La quête, puis la découverte d'autres musiques / compositeurs se sont ainsi révélées possibles sous les traits d'un François-Joseph Gossec (bon, certes pas si nouveau puisque contemporain de Mozart, mais pour autant, est-il si connu ?), d'un Godspeed You ! Black Emperor, d'un Redshift, de Marquises (thanks VM). Merci donc aussi aux internautes, aux Spotify ou Deezer qui permettent une écoute « à tête reposée » avant d'envisager toute acquisition.

Objet de tous les délices, objet de tous les délires

C'est vrai que les belles pochettes de nos vinyles étaient grandes (30 cm x 30 cm, non ?) et nous les choyions nos albums, qu'on écoutait et réécoutait sur nos platines. Même qu'on les connaissait par cœur, les accords d'Hammond, les lignes de basses, et pour nos préférés, les paroles... Tu as aussi raison, Gérard, d'invoquer le plaisir de tenir le boîtier et la jaquette du CD alors que la musique se répand avec bonheur dans notre salon ou notre chambre. Mais encore une fois, fallait-il passer sous les fourches caudines du pouvoir oppressant des « majors », quasi seules à dicter les musiques susceptibles d'être diffusées (traduire « rentabilisées ») alors que toute virtuelle qu'elle soit sous sa forme abstraite de « fichier », la musique est devenue ce qu'elle aurait toujours dû être : s'offrir au plus grand nombre des amateurs de musique, et à tout le moins aux « musicophiles » avertis.

Des sites spécialisés permettent ainsi d'acquérir de la musique sous différents formats (Flac, Shn, aac, mp3...) alors que pour certaines d'entre elles, il est quasiment impossible de la trouver, même en export, sur support CD. Alors oui, qu'importe le flacon,

pourvu qu'on ait l'ivresse !

Pas encore né pour le Dream à la cathédrale de Reims en 74 ? Allez, file sur Internet !

Parler d'Internet ne peut se passer de son volet « Live pour tous ». Finis les envois de K7, puis de CD/DVD par la poste, peu pratiques et plutôt lents. En tout cas en comparaison de notre média d'élection.

Des sites tels que Dime (bien sûr), Traders Den ou Zomb sont de vrais filons d'échanges, ralentissant par ailleurs considérablement une industrie parallèle qui sous le label plus ou moins romanesque de « Pirate » tirait des revenus indus de la vente de bootlegs portant tord le plus souvent aux compositeurs. Pas de moralisme ici, mais c'est vrai qu'on les aime bien nos musiciens, a minima pour les instants de plaisir qu'ils nous procurent. En pénétrant dans ce « vortex musical » qu'est Internet, c'est bien tout un univers à découvrir. Combien de fois a-t-il été entendu affirmer « Moi, j'écoute de tout ! » Eh bien, rendez-vous à la Cour des Miracles « Dimeadozen » pour avoir une idée du « Tout » dont nous pourrions éventuellement nous prévaloir.

Internet, c'est bien sûr aussi un émulateur permettant la diffusion « en direct » de nouveaux créateurs. Mais ça, inutile de s'étendre, tout le monde le sait.

Voilà. Il serait possible de continuer ainsi sur les vertus de l'outil Internet. Mais un deuxième article mérite un petit (cette fois) retour.

De remerciements, ceux sur l'article concernant Yes, s'imposent. Cet article est documenté, détaillé, et révèle des zones de la vie du groupe qui auraient pu paraître ou rester un peu obscures. Pour la petite histoire, la coïncidence veut que cet article soit diffusé pile-poil en même temps que la lecture de l'ouvrage Rock Progressif d'Aymeric Leroy.

Après ça, je devrais être incollable concernant Yes. Sûr...

Eh bien que ces quelques phrases qui vous sont adressées soient la manifestation de mes remerciements pour le bel ouvrage que vous nous offrez à nous, les internautes (les vapeurmnautes ?).

Je me demande parfois si nous ne devrions pas voir dans le temps présent une des plus belles offrandes musicales. Et si « l'Âge d'or » des musiques, c'était maintenant ?

Godspeed You ! Vapeur Mauve

Christo

Il^s nous ont quittés

- **Mike Starr** (bassiste d'Alice In Chains) : 4 avril 1966 - 8 mars 2011
- **Joe Morello** (batteur du Dave Brubeck Quartet) : 17 juillet 1928 - 12 mars 2011
- **Owsley Stanley** (chimiste, proche du Grateful Dead) : 19 janvier 1935 - 13 mars 2011
- **Jet Harris** (bassiste des Shadows) : 6 juillet 1939 - 18 mars 2011
- **John Doukas** (chanteur d'Earthquake) 1949 - 19 mars 2011
- **Pinetop Perkins** (pianiste de Blues) : 13 juillet 1913 - 21 mars 2011
- **Calvin Russell** (chanteur américain) : 1^{er} novembre 1948 - 3 avril 2011
- **Scott Columbus** (batteur de Manowar) : 10 novembre 1956 - 4 avril 2011
- **Gerard Smith** (bassiste de TV On The Radio) : 1975 - 20 avril 2011
- **Poly Styrene** (chanteuse de X-Ray Spex) : 3 juillet 1957 - 25 avril 2011
- **Phoebe Snow** (chanteuse) 12 juillet 1950 - 26 avril 2011
- **John Walker** (membre des Walker Brothers) : 12 novembre 1943 - 7 mai 2011
- **James «Curley» Cooke** (guitariste du Steve Miller Band) : 23 novembre 1944 - 16 mai 2011
- **Gil Scott-Heron** (chanteur soul) : 1^{er} avril 1949 - 27 mai 2011
- **Wild Man Fischer** (songwriter, père de l'outsider music) : 6 novembre 1944 - 15 juin 2011
- **Jacques «P'tit Pois» Grande** (bassiste des Variations) : 21 janvier 1948 - 16 juin 2011
- **Clarence Clemons** (saxo du E-Street Band) : 11 janvier 1942 - 18 juin 2011
- **Michael Burston aka «Würzel»** (guitariste de Motorhead) : 23 octobre 1949 - 9 juillet 2011
- **Rob Grill** (chanteur des Grass Roots) : 30 novembre 1943 - 11 juillet 2011
- **François Cahen** (pianiste de Magma, membre de Zao) : 24 juillet 1944 - juillet 2011
- **Amy Winehouse** (chanteuse) : 14 septembre 1983 - 23 juillet 2011
- **Dan Peek** (membre de America) : 1^{er} novembre 1950 - 24 juillet 2011
- **Andrew McDermott** (membre de Treshold) : 26 janvier 1966 - 3 août 2011
- **Conrad Schnitzler** (membre de Tangerine Dream, fondateur de Kluster) : 1937 - 4 août 2011
- **Akira Yamanaka** (chanteur du Flower Travellin' Band) : 2 septembre 1946 - 7 août 2011
- **Jani Lane** (chanteur de Warrant) : 1^{er} février 1964 - 11 août 2011
- **Allain Leprest** (chanteur) : 3 juin 1954 - 15 août 2011
- **Betty Thatcher** (auteur pour Renaissance) : 16 février 1944 - 15 août 2011
- **Jerry Leiber** (Jerry Leiber and Mike Stoller) : 25 avril 1933 - 22 août 2011
- **Laurie McAllister** (bassiste des Runaways) : 26 juin 1957 - 25 août 2011
- **David «Honeyboy» Edwards** (bluesman) : 28 juin 1915 - 29 août 2011
- **John Du Cann** (guitariste, membre d'Atomic Rooster) : 1945 - 21 septembre 2011
- **David Bedford** (compositeur avant-gardiste) : 4 août 1937 - 1^{er} octobre 2011
- **Bert Jansch** (guitariste de Pentangle) : 3 novembre 1943 - 5 octobre 2011
- **Mikey Welsh** (bassiste de Weezer) : 20 avril 1971 - 8 octobre 2011
- **Chuck Ruff** (batteur du Edgar Winter Group) : 25 mai 1951 - 14 octobre 2011
- **Barry Feinstein** (photographe, créateur de pochettes) : 4 février 1931 - 20 octobre 2011
- **David Rea** (guitariste folk) : 26 octobre 1946 - 27 octobre 2011
- **Jimmy Savile** (DJ, présentateur TV) : 31 octobre 1926 - 29 octobre 2011
- **Gordon Beck** (pianiste de Nucleus) : 16 septembre 1936 - 6 novembre 2011



ROCK

6070

Les crédits

Corrections : Harvest, Béatrice

Couverture : X

Mise en page : Céline - Orange Chromatik

design graphique
orange
chromatik



Équipe rédactionnelle (par ordre alphabétique) :

Adeline

AsHes

Baptiste Monnot

Béatrice

Cozy

Daniel ADT

Desmos

Harvest

Jean-Pierre Hipken

Julien Thomas

Paolo Stuppia

Philou

Plôm

Richard Joray

S. Jezo-Vannier

Spawn From TLV

Vox Populi

Yenyen

Magazine disponible en téléchargement gratuit à l'adresse suivante :

<http://www.rock6070.com>

Pour nous écrire : courrier@rock6070.com