

Philippe Gonin, *Robert Wyatt, Rock Bottom*

Editions Densité, 2017

Robert Wyatt demeure un véritable objet génériquement non identifié au sein de l'histoire de la musique contemporaine, et ce pour deux raisons principales : la première est son éviction du groupe Soft Machine en 1971, qui l'éjecte de la sphère du jazz-rock à laquelle il était alors associé, au même titre que d'autres artistes et groupes de la Scène de Canterbury tels que Egg, Gong et Hatfield and the North ; la seconde est le virage avant-pop amorcé par Wyatt dès le début de sa carrière solo — si l'on excepte le très expérimental *End of an Ear* (1970) — et dont *Rock Bottom* reste un des sommets incontestables, prélude d'une carrière accidentée, pavée de seulement neuf albums officiels en près de cinquante ans (le dernier en date, *Comicopera*, date de 2007) et marquée par une résistance à toute forme de catégorisation et de classification.

En dépit d'une couverture médiatique trop souvent restée confidentielle, Wyatt est un artiste-culte, adulé par de nombreux artistes des scènes rock et jazz. Il a récemment fait l'objet de plusieurs biographies critiques (dont le très documenté *Different Every Time* de Marcus O'Dair), et les hommages musicaux n'ont pas manqué ces dernières années. On songe aux Soupsongs d'Annie Whitehead, à l'ensemble Dondestan dirigé par Karen Mantler et John Greaves, au collectif Comicoperando, au sein duquel officient plusieurs membres de Henry Cow, au trio allemand Market Rasen, à l'Orchestre National de Jazz, aux projets de Jean-Michel Marchetti, de Pascal Comelade et de Jean-Philippe Ramos, sans oublier les reprises ponctuelles d'Aldo Romano, Hugh Hopper, Ultramarine, Kammerflimmer Kollektief ou encore Tears for Fears. Outre les qualités inestimables de sa musique, il est permis de penser qu'une des raisons de ces multiples hommages au co-fondateur du Soft Machine est liée à son absence quasi-totale de la scène depuis mai 1975. A cette époque, il s'était produit à trois reprises aux côtés de Henry Cow, groupe cardinal de la *Canterbury Scene* et du *Rock In Opposition*. Depuis lors, ses apparitions en public se sont limitées à deux brèves interventions aux côtés de son ami David Gilmour, à une prestation au sein du Liberation Music Orchestra de Charlie Haden, programmé en juin 2009 dans le cadre du Meltdown Festival d'Ornette Coleman, et à une toute aussi discrète apparition aux côtés de Paul Weller fin 2016 dans le cadre d'un concert de soutien à Jeremy Corbyn.

En retraçant la genèse de *Rock Bottom*, Philippe Gonin prend soin de ne pas tomber dans le piège qui consisterait à voir dans ce disque une continuité narrative liée à l'accident qui a cloué Wyatt sur une chaise roulante l'année précédant la sortie de l'album. Il nous rappelle au passage que *Rock Bottom* a été conçu en amont de la chute, à l'époque où Wyatt réside à Venise avec sa future épouse, Alfreda Benge, qui travaille sur le plateau du tournage du film *Don't Look Now* de Nicholas Roeg. Comme le souligne l'auteur, « rock bottom » évoque par conséquent autant, sinon davantage, les fonds rocheux sous-marins qui dominent la plage d'ouverture (« Sea Song ») que l'idée de « toucher le fond ». Et Gonin de passer en revue les différentes phases de conceptualisation et de réalisation de l'album, sans parti pris biographique, au travers de lectures rapprochées entrecoupées de passages consacrés à la production du disque au sens large (il récolte au passage de précieux témoignages inédits de Nick Mason, producteur de l'album, et de Fred Frith, alors membre de Henry Cow et intervenant sur le morceau « Little Red Robin Hood Hit the Road »).

Dans son analyse de « Sea Song », Gonin remarque avec justesse que derrière la simplicité et le dépouillement du morceau se loge un mystère structurel qui l'éloigne des formats « song-based » traditionnels. Soulignant l'émergence d'un « chorus harmoniquement instable » et du « mirage d'un refrain » (39) qui ne revient jamais, l'auteur s'attache à décrire les stratégies d'orchestration, d'arrangement et de mixage utilisées par Wyatt et dont certaines lui sont selon toute vraisemblance inspirées par Nick Mason. S'en suit une analyse subtile et précise des jeux d'espace, des mouvances et décalages stéréophoniques, des contrastes volumiques et des effets de timbre qui constituent le cœur même du projet musical de *Rock Bottom*. C'est au sein de cet enchevêtrement de nuances et de micro-distinctions rythmiques, mélodiques et harmoniques, si éloignées du maximalisme pop-jazz-prog des premières années du Soft Machine, que se déploie la puissance fragile et mélancolique de « Sea Song ».

A la sortie de l'analyse brève mais toujours pertinente du morceau d'ouverture de *Rock Bottom*, on est frappé par la finesse et la justesse du propos. De la lecture du « mirage » de refrain de « Sea Song » à celle de la gamme par tons concluant « A Last Straw » (en lisant ce chapitre consacré au second morceau du disque, on est en droit de se demander si Wyatt, à l'instar de McCoy Tyner, n'avait pas été influencé autant par l'impressionnisme de Debussy—ou les modes à transposition limitée de Messiaen—que par le free jazz de Coltrane), Gonin évoque le mystère de cette musique située hors du temps et hors de toute catégorie ou sous-catégorie du jazz-rock progressif, genre auquel Wyatt reste irrémédiablement associé en tant qu'ex-membre du Soft Machine. Gonin situe avec ingéniosité le style vocal de Wyatt sur « A Last Straw » entre Duke Ellington (dont les cuivres produisaient des effets de wah-wah avant la lettre) et Sly and the Family Stone. Il est également attentif à l'usage presque généralisé du « double tracking » (ce qui arrive lorsqu'un même instrument jouant la même mélodie est enregistré sur une double piste et entendu simultanément avec un très léger décalage), lequel crée une sorte de *sfumato* musical si caractéristique du son unique de *Rock Bottom*.

Dans son chapitre consacré à « Little Red Riding Hood Hit the Road », Gonin met d'emblée l'accent sur l'apport du trompettiste sud-africain Mongezi Feza, décédé prématurément peu après la sortie de l'album et dont la « forêt de trompettes » (50)—pour reprendre l'expression utilisée par Richard Cook dans son compte-rendu pour le *New Musical Express*—ouvre le morceau avant de faire place à un des chapitres les plus étranges, les plus délirants et les plus inquiétants de *Rock Bottom*. Le travail sur les effets de voix et les passages joués en *reverse* ne font qu'accentuer les effets de déchirement, de distorsion et de fragmentation apocalyptiques produits par un mixage particulièrement complexe et audacieux. Il convient de souligner ici l'importance de la direction artistique de Mason qui, selon Wyatt, a beaucoup influencé les techniques de mixage de l'album, créant « une sorte de 'soupe' dans laquelle le solo n'est pas plus important que la rythmique » (29).

« Alifib/Alife », le diptyque inaugurant la face B de l'album vinyle, marque un retour au format « ballade/ritournelle » de « Sea Song ». Wyatt reconnaît avoir « puisé l'audace » du morceau « dans [son] amour des comptines pour enfants et de leur incroyable inventivité » (58). Cette fois, l'intro fait la part belle non pas aux cuivres mais à l'improvisation de Hugh Hopper (qui venait à son tour de quitter le Soft Machine) à la basse électrique, posée sur une boucle vocale susurrée qui sert de base rythmique au morceau. Pour Gonin, « Alifib » et « Alife » forment « une seule et même entité à deux

faces », la seconde constituant le côté obscur de la première, la récitation d'Alfreda Bengé décrivant le rêve éveillé de l'enfance dans ce qu'elle peut avoir de plus insondable mais aussi de plus sinistre sur un fond de free jazz transcendé par le saxophone de Gary Windo. Reste à élucider le mystère du double titre « AlifiB »/« AlifE »: tout simplement, conclut l'auteur, parce que le premier mouvement est en si (B) ... et le second en mi (E).

« Little Red Robin Hood Hit the Road », ultime plage du disque, est marqué, entre autres, par les lignes de guitare superposées de Mike Oldfield, dont la parenté avec l'école de Canterbury remonte à sa présence au sein du groupe de Kevin Ayers, dès 1970. A l'époque, Oldfield, qui comme Wyatt a rejoint la maison de disque Virgin, vient de sortir *Tubular Bells*, qui connaît un succès colossal. Gonin distingue la première partie du morceau, dominée par le lyrisme contrôlé des guitares occupant deux, voire trois pistes en parallèle, de la seconde, dirigée par la récitation d'Ivor Cutler, un poème sonore parlant de « téléphone dont les câbles ont été coupés, de télévision fracassée et de pneus crevés avec l'aide opportune d'un hérisson » (63) sur laquelle vient se poser l'improvisation à l'alto de Fred Frith. En lieu et place d'un mot de la fin, survient un éclat de rire sarcastique dont Wyatt prétendra plus tard qu'il n'était pas prévu mais qui confère rétrospectivement à l'album un arrière-goût étrange situé à mi-chemin entre le lyrique et le grotesque, le burlesque et le terrifiant.

Il faut saluer une nouvelle fois la précision de l'analyse de Gonin et l'attention portée non seulement aux influences mais aussi à la matière sonore du disque, celle qui fait cette de « discogonie » une introduction idéale à la musique de Wyatt en général. A cet égard, les lectures rapprochées de Gonin relèvent des détails et des subtilités que seul un musicologue-musicien familier des techniques d'enregistrement en studio est susceptible de détecter (l'auteur est actif au sein de différents groupes rock et a récemment signé un hommage au Pink Floyd, *A Floyd Chamber Concerto*). Elles suggèrent bien l'esprit et les méthodes viscéralement « DIY » qui président aux destinées de la musique de Wyatt, lequel me confiait il y a quelques années, non sans humour, qu'il travaillait « comme un animal », partant de quelques notes et séquences d'accords exécutés au piano, gribouillant quelques partitions fragmentaires, composant et improvisant à partir de bouts de papier et de notes éparses. C'est d'ailleurs en travaillant, ciselant et violentant la matière même du son comme un artisan, en direct et sans artifices ou désir de virtuosité, que Wyatt a réussi à produire une œuvre unique et radicalement *différente*, qui recèle des complexités qui excèdent (dans tous les sens du terme) les genres et formatages traditionnels.

L'ouvrage de Gonin s'arrête sur le travail des textes de Wyatt, en soulignant à la fois la richesse et le rapport ambigu entretenu par l'artiste avec les paroles de ses chansons. Dans un entretien accordé au magazine *Best* en 1974, Wyatt déclare ceci : « En général, je dis que [les paroles] ne sont pas importantes, juste des sons. Mais, dans un sens, je sais que ce n'est pas vrai. J'ai une certaine fierté dans le choix des mots que j'utilise. Ce que je pense vraiment, c'est qu'en fin de compte cela n'a pas d'importance. [...] Il n'y a rien de pire que ceux qui écrivent les paroles et les mettent ensuite en musique » (14-15). Quoi qu'il en soit, Gonin a raison de considérer les textes de *Rock Bottom* comme des « objets poétiques » empreints d'une logique associative étonnante, souvent hallucinant, à l'instar de du poème d'amour que constitue « Sea Song », et que l'auteur rapproche à juste titre de *L'Amour fou* d'André Breton. Gonin n'oublie pas non plus les références littéraires qui émaillent *Rock Bottom*. Il évoque, entre autres, le *Bartelby* de Melville, la poésie surréaliste, le nonsense de Lewis Carroll et, une fois encore, les *nursery rhymes* (comptines), soulignant fort justement « à quel degré la pop anglaise a été imprégnée par ces petites chansons de nurse à la fin des années 1960 en

particulier (au point de devenir une référence explicite, quoique plus sinistre, chez Genesis avec *Nursery Cryme*) ». Wyatt lui-même préfère prendre ses distances vis-à-vis du jazz, du rock et du pop et définit sa musique comme « une sorte de folk techniquement très modeste. Des ritournelles pour adultes » (8). Et, de fait, dépouillées de leurs arrangements, de leurs improvisations et du grain de la voix si particulier de Wyatt, ne subsistent des chansons de *Rock Bottom* que « quelques accords, de petites mélodies toutes simples qui s’ancrent dans nos oreilles et gardent pourtant, signe des grandes chansons, cette magie indescriptible qui les entoure d’un halo de mystère » (8).