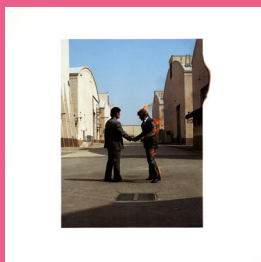


PHILIPPE GONIN

PINK FLOYD

WISH YOU WERE HERE



LE MOT ET LE RESTE

PHILIPPE GONIN

PINK FLOYD
WISH YOU WERE HERE

LE MOT ET LE RESTE
2020

RETOUR SUR TERRE

Le voyage de Pink Floyd sur la face cachée de la lune est le premier Olympe de leur carrière. La gageure est d'y rester. Mais après une année 1973 marquée par le sceau du succès, un doute créatif semble s'installer au sein du groupe. Où aller ? Quelle direction prendre ? De fait, 1974 est une année blanche : aucun nouvel enregistrement n'est publié. Non qu'il ne se soit remis au travail. Il réintègre les studios d'Abbey Road à l'automne 1973 pour travailler à son *Household Objects* qui l'a déjà en partie occupé en 1971, enregistrant bruits divers, bouteilles ou autres scies musicales (enregistrements inclus dans les fameuses séances « Nothing » qui donnent naissance à « Echoes »). Mais rien de concret ne sort de ces nouvelles séances et EMI¹ doit se « contenter » d'exploiter la mine d'or ouverte par *Dark Side Of The Moon* en republiant les deux premiers opus en un double album, *A Nice Pair (The Piper At The Gates Of Dawn de 1967 et A Saucerful Of Secrets de 1968, compilation en fait surtout destinée au marché américain où les deux premiers albums sont devenus rares voire indisponibles)*². C'est aussi le moment choisi pour rééditer une compilation des premiers singles devenus pratiquement introuvables intitulée *Masters Of Rock*³.

1. Une pièce, intitulée « The Hard Way » refait surface dans le coffret *Immersion de The Dark Side Of The Moon* au début des années deux mille dix.

2. D'autant que *Piper* a été édité par Capitol sur un sous-label (Tower Records) avec des titres différents de l'édition anglaise. Cette édition de *A Nice Pair* rétablit le track listing original avec toutefois une particularité pour l'Amérique du Nord, la version originale de « Astronomy Dominé » est remplacée par la version live de *Ummagumma*.

3. En fait une réédition d'un best of déjà publié en 1970 mais décliné cette fois-ci dans une collection où l'on trouve également Grand Funk Railroad, Steve Miller Band, Jeff Beck ou Geordie, groupe où officie le futur chanteur d'AC/DC, Brian Johnson.

Le groupe reprend pourtant par deux fois la route en cette année 1974 : une fois en été, une fois en hiver. Pour la période estivale, c'est la France qui bénéficie d'une mini-tournée chaperonnée par cette « boisson étrange venue d'ailleurs », Gini¹. L'hiver est réservé aux Britanniques en une série de concerts aujourd'hui connus sous le nom générique de British Winter Tour. L'intérêt de ces deux tournées réside dans le fait que, fidèle à son idée de concerts conçus en deux parties, le Floyd joue dans l'une l'intégralité de *Dark Side* et dans l'autre quelques titres en devenir. Deux puis trois nouvelles compositions prennent ainsi forme sur scène entre juin et décembre 1974. « Raving And Drooling » et « Gotta Be Crazy », futurs titres phares d'*Animals* sont, dans cet ouvrage, mis à l'écart. C'est en revanche le troisième de ces morceaux qui retient toute notre attention. Destiné à devenir la colonne vertébrale du futur album, « Shine On You Crazy Diamond » est marqué par ces quatre notes (*si b-fa-sol-mi*) qui restent peut-être parmi les plus célèbres de l'histoire du rock.

Très vite pourtant, on comprend que son texte évoque le grand absent, celui dont l'ombre, plus que jamais, plane au-dessus d'un groupe au succès devenu planétaire. Cette ombre est celle de Syd Barrett. Et le fantôme ne manque pas, sous différentes formes, de se manifester.

En 1975, Pink Floyd qui, jusqu'à *Dark Side* pouvait être perçu comme une partie immergée de l'iceberg underground, s'est définitivement envolé et a atteint la stratosphère du rock. Il entre alors dans le cercle restreint des géants du genre. Des groupes que le mouvement punk frémissant cherche à balayer, devancé, si l'on veut bien accepter ce raccourci un peu osé, par un glam dont Marc Bolan puis (et surtout) Bowie sont les nouveaux héros. « I Hate Pink Floyd » proclame alors un tee-shirt arboré par Johnny Rotten, et dont la relique (du moins une copie) est fièrement exposée par le Floyd dans l'exposition consacrée à leur œuvre à Londres en 2017. En janvier 1975, près de deux ans après que les

1. Philippe Gonin, *The Dark Side Of The Moon*, Le mot et le reste, 2018, pour le détail de cet épisode.

dernières séances de *Dark Side* ont été achevées, le Floyd débute enfin l'enregistrement de *Wish You Were Here*.

Retracer l'histoire?

Ce livre est aussi l'occasion de s'interroger, à travers cette apparition devenue légende que fut la visite inattendue de Syd Barrett à Abbey Road au mitan de l'année 1975, sur la manière dont on écrit un tel récit ou, pour reprendre le titre d'un ouvrage fondamental de Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire*. Au-delà de la dimension analytique – toute relative ici – ce *Pink Floyd Wish You Were Here* reste d'abord un livre racontant une histoire. Et cette histoire, il faut l'aborder avec un maximum de recul. Paul Veyne, de manière très claire, part du postulat : « Pour tout lecteur pourvu d'esprit critique et pour la plupart des professionnels, un livre d'histoire apparaît sous un aspect très différent de ce qu'il semble être; il ne traite pas de l'Empire romain, mais de ce que nous pouvons savoir encore de cet empire. »¹

Ce livre traite du processus de création ayant conduit à l'élaboration de *Wish You Were Here*. Il dit ce que l'on sait, ce que l'on peut reconstituer de tous les événements qui ont entouré la création de cet album, des premières esquisses en 1974 jusqu'à son apogée alors qu'il est joué pour la seule et unique fois dans son intégralité lors de la tournée de 1977.

Pour citer à nouveau Paul Veyne, il faut garder en mémoire « [qu'en] aucun cas ce que les historiens appellent un événement n'est saisi directement et entièrement; il l'est toujours incomplètement et latéralement, à travers des documents ou des témoignages, disons à travers des *tekmeria*, des traces. » Et Veyne ajoute : « Même si je suis contemporain et témoin de Waterloo, même si j'en suis le principal acteur et Napoléon en personne, je n'aurai qu'une perspective sur ce que les historiens appelleront

1. Professeur au Collège de France, Paul Veyne est spécialiste de la Rome antique. *Comment on écrit l'histoire* a été publié aux éditions du Seuil en 1971.

l'événement de Waterloo; je ne pourrai laisser à la postérité que mon témoignage, qu'elle appellera trace s'il parvient jusqu'à elle. » C'est donc bien à la mémoire des protagonistes, les quatre membres du groupe mais aussi de tous ceux qui, autour d'eux, ont été témoins de ce processus, à laquelle il est fait appel ici. Il ne faut pas oublier que, « par essence, l'histoire est connaissance par documents », sans pour autant être un « photomontage documentaire »¹. L'ensemble des entretiens, parfois tardifs et peut-être altérés par le temps passé depuis que l'événement a été vécu est donc à prendre avec relativité. Il y a la presse, dont on sait qu'elle aime parfois brûler ce qu'elle a encensé mais dont justement cette versatilité nous offre une documentation qu'il faut malgré tout regarder avec circonspection. Plus probants, restent les documents sonores : le disque bien entendu mais aussi les éléments enregistrés témoins des différentes étapes de création qui peuvent paraître irréfutables mais dont il faut également prendre soin de vérifier les sources et l'authenticité². De même, les enregistrements illégaux de concerts (les bootlegs) permettent parfois de saisir des choses qui sinon, échapperaient à notre vigilance. Restent, quoiqu'ils demeurent souvent difficilement accessibles, les documents écrits détenus par les studios. Il est vrai que ces derniers ouvrent de plus en plus souvent leurs portes aux chercheurs. Ces sources documentaires n'auraient jamais pu être exploitées, recensées et « réfléchies » ici sans l'imposant et indispensable travail réalisé au fil des ans par Glenn Povey d'une part mais aussi par des fans « complétistes », traqueurs de documents et dont le travail, l'archivage, est indispensable à tout chercheur : Jean-Manuel Esnault et Marc-Olivier Becks que je ne saurais assez remercier ici pour la mise à disposition (*via* le label Harvested notamment) d'une documentation riche, variée,

1. *Ibid.*

2. Philippe Gonin, *Grandeur et Décadence des Pink Floyd*, EUD, 2017, pp. 93-95. Y est abordée la manière dont certains documents vidéo et/ou audio ont été (parfois grossièrement) manipulés dans le coffret *The Early Years* pour être livrés au consommateur.

et non manipulée comme l'est celle parfois livrée au public par Pink Floyd lui-même.

Il est parfois difficile de cerner ce qui s'est réellement passé tant l'histoire et, plus particulièrement l'histoire du rock aime les légendes et a nourri le xx^e siècle – tout comme le cinéma d'ailleurs ou le sport – de figures mythiques. Des discussions avec les fans permettent de mesurer à quel point les légendes ont parfois la vie dure et que, en fonction des affinités des uns ou des autres avec tel ou tel musicien, leur parole à quelque chose de sacré.¹ Déjà en 1957, Roland Barthes recensait dans *Mythologies*, ces mythes nouveaux d'un siècle industrialisé (la Citroën DS), sportif (le catch – qu'il qualifie plutôt de « spectacle », le Tour de France), porté par l'image (les photos du studio d'Harcourt), le cinéma (Garbo) mais aussi par ses figures emblématiques qui ne sont ni sportifs ni artistes. Barthes développe l'idée que les « signes » qui recouvrent l'abbé Pierre (physiques ou d'attributs telle la barbe) rassurent le public par « l'identité spectaculaire d'une morphologie et d'une vocation ». De même, à l'époque où se profile l'avènement du rock'n'roll, le public aime que cette « identité spectaculaire » se voie, se lise, se comprenne comme telle: ainsi, la distorsion qui point entre le statut des membres du Floyd et leur manque d'identité, entre leur « morphologie » et leur « vocation » *vs* celles de Syd Barrett.

Aujourd'hui, cette volonté qu'avait Barthes de tout ramener à une idéologie bourgeoise (il avoue dans sa préface post-événements de 1968, rédigée en 1970, qu'il écrirait ses *Mythologies* autrement, mais d'un strict point de vue formel²) peut paraître un peu datée (du moins dans sa formulation). Le monde a, depuis les années cinquante, sensiblement changé mais il reste tout de même un fond de vérité lorsqu'il écrit: « il y a sans doute des révoltes contre

1. Et il n'est nullement question ici de leur donner tort. Sans mythe, sans légende, le rock ne serait pas ce qu'il est.

2. « Non que la matière en ait disparu; mais la critique idéologique, en même temps que l'exigence en resurgissait brutalement (mai 1968) s'est subtilisée ou du moins demande à l'être. »

l'idéologie bourgeoise. C'est ce qu'on appelle en général l'avant-garde. Mais ces révoltes sont socialement limitées, elles restent récupérables. D'abord parce qu'elles proviennent d'un fragment même de la bourgeoisie, d'un groupe minoritaire d'artistes, d'intellectuels, sans autre public que la classe même qu'ils contestent, et qui restent tributaires de son argent pour s'exprimer. »¹ Mais le fond est là. Pink Floyd, en 1975, n'est plus un groupe d'avant-garde. Il entre malgré tout, parce qu'il fait du *rock*, dans cette idée de ce que voulait être le *rock*, une « révolte sociale ». C'est même cette question (font-ils toujours du *rock*?) que l'on verra percer sous la plume de critiques venus assister à des concerts du groupe entre 1975 et 1977. Pourtant, paradoxalement, c'est ce groupe de néo bourgeois (et non issu de la classe ouvrière) qui, à travers les textes de Roger Waters, et dans ce genre qu'est le prog rock, dépeint peut-être le plus justement cette image perverse et cynique de la société bourgeoise, de la société de consommation et de son système politique étouffant l'individu tout en créant au sein de celle-ci un individualisme forcené.

Cette distance entre leur « morphologie » (ils sont riches, célèbres) et leur « vocation » (ils veulent faire du *rock* et donc être en quelque sorte en opposition avec la société dominante, ce que les Anglais appellent l'*establishment*) semble se révéler aux yeux de tous. Dès lors, on ne peut pas s'étonner de constater que le regain d'intérêt pour Syd Barrett, héros déchu et figure adorée par la mythologie *rock* ressurgisse au moment même où le Floyd, par son succès, devient suspect auprès de ceux qui l'adulaient encore quelques mois auparavant.

Il ne servirait à rien de démystifier « l'objet Syd Barrett » et cette tâche serait bien vaine et surtout peu utile. En revanche, mettre en lumière les codes qui en ont fait un de ces mythes modernes peut lui donner une dimension nouvelle, voire autre. Combien de temps le mythe entourant Barrett durera ? Nul ne peut le dire. Le mythe n'a pas pour fonction d'être éternel.

1. *Ibid.* On pourrait, sur le plan de l'idéologie et du public, discuter de ce point de vue dès lors que l'on analyse le mouvement punk.

Pour reprendre Barthes, « la fonction du mythe, c'est d'évacuer le réel: il est, à la lettre, un écoulement incessant, une hémorragie, ou, si l'on préfère, une évaporation, bref *une absence sensible* »¹. Et Barthes ajoute: « le mythe ne nie pas les choses, sa fonction est au contraire d'en parler; simplement, il les purifie, les innocente, les fonde en nature, il leur donne une clarté qui n'est pas celle de l'explication mais celle du constat »: « Shine On You Crazy Diamond ». « Si paradoxal que cela puisse paraître, *le mythe ne cache rien*: sa fonction est de déformer, non de faire disparaître. » Avec « Shine On... », le Floyd ne cache rien. Offre-t-il un miroir déformant? Peut-être. Mais ni plus ni moins que les articles de journaux parus à la même époque. Quoi qu'il en soit, cette chanson ne fait pas disparaître le mythe Syd Barrett. Au contraire, elle l'entretient et, comme l'article de Nick Kent en 1974 ou la Syd Barrett Appreciation Society, l'empêche de disparaître. En faisant de Syd Barrett la figure centrale du morceau servant de colonne vertébrale à l'ensemble, Roger Waters induit – même s'il s'en défend – une même approche pour les autres textes: c'est lui dans « Welcome To The Machine », lui encore dans « Have A Cigar » et surtout, même s'il n'en est *a priori* rien, c'est lui à nouveau dans « Wish You Were Here ». En faisant de Barrett le sujet même d'un texte qui souligne la douleur que représente son absence, tandis que le groupe lui-même semble ne plus être vraiment là, Waters consolide cette idée d'un Barrett mythique, qu'il mythifie même si certaines images (« *Well you wore out your welcome/with random precision* »²) « négativent » la vision du personnage, le rendant en partie responsable de sa déchéance (le mythe ne cache rien).

L'apparition impromptue de Barrett dans le premier cercle floydien au moment même où la légende veut que le groupe soit en train de travailler (d'écouter?) le morceau qu'il lui consacre ne fait qu'ajouter au mythe entourant le personnage: sa déchéance

1. *Ibid.*, c'est moi qui souligne.

2. « Tu as su te faire détester de manière précise et aléatoire » (trad. Blu-Ray *The Story of Wish You Were Here*).

dévoilée est une nouvelle dimension, un « signe » indiscutable. Malgré cette déchéance, c'est à Barrett dont on rêve comme image / miroir de soi (l'identification à David Gilmour « maître de la guitare » est plus tardive). C'est au fond ce que souligne Edgar Morin qui, évoquant le cinéma, écrit : « la vie imaginaire – rêves, fantaisies – les systèmes imaginaires – magies, mythes, esthétiques – obéissent à des processus de projection, d'identification, de transfert. C'est l'ensemble de ces processus, leurs combinaisons innombrables comme celles des acides désoxyribonucléiques que nous nommons par commodité, *complexes imaginaires*, pour éviter de dire projection-identification-transfert ».¹ En cette année 1975, c'est à Barrett que l'on veut s'identifier, à celui qui s'est brûlé les ailes, image parfaite du « vivre vite, mourir jeune » véhiculée par une partie du rock. Surtout pas à ceux qui, désormais comblés, couverts de gloire semblent s'installer dans un confort bourgeois équivoque sinon gênant. Non que l'argent, la fortune, soient suspects dans un monde rêvant de *fame, fortune and glory* mais plutôt l'oubli de la révolte, l'oubli d'être un élément de la contre-culture. En 1975, Barrett, figé dans le temps de sa jeunesse, possède encore l'aura de cette image-là. C'est, en filigrane, de toutes ses interrogations sur l'écriture de l'histoire et l'établissement d'une mythologie moderne dont parle cet ouvrage.

Croisements

Troisième volet d'une série commencée avec *The Wall* et poursuivie avec *The Dark Side Of The Moon*, le lecteur trouvera peut-être dans cet opus des éléments déjà énoncés dans les volumes précédents. L'histoire de Pink Floyd n'est pas linéaire et compartimentée. Gerald Scarfe, dont le rôle est majeur au moment de *The Wall* entre en 1973 dans le cercle du Floyd et produit déjà des films

1. Edgar Morin, *Le Cinéma, un art de la complexité, articles et inédits, 1952-1962*, Nouveau Monde éditions, 2018, pp. 89-104.

dont on retrouve des éléments dans les concerts de 1980-1981. L'histoire de Pink Floyd est faite de croisements, de chevauchements qui rendent inévitables les retours ici à des événements déjà partiellement décrits là. Ainsi, les tournées estivales (en France) et hivernale (au Royaume-Uni) sont à nouveau citées mais pour leur premier set cette fois-ci, celui où les prémices de « Shine On You Crazy Diamond » prennent vie. De même, l'élaboration des spectacles, avec projections de films, structures gonflables et autres gadgets sont de nouveaux évoquées. L'ouvrage prend soin d'éviter la redondance et dire ici ce qui n'avait pas encore été dit là.

UN VENT DE LIBERTÉ?

« Après le succès de *The Dark Side Of The Moon*, nous fûmes obligés de revenir sur terre pour nous attaquer à un nouvel album », écrit Nick Mason.¹ « En fait, *Dark Side* ne nous a pas facilité la tâche, car nous ne voulions surtout pas être accusés de profiter du succès de l'album en nous contentant de le reproduire. Nous savions bien qu'après sa sortie, nous devions nous attaquer à un nouvel album, même si à cette époque nous n'étions pas tenus par contrat de sortir un ou deux albums par an. Nous n'avions d'ailleurs pas de calendrier de production. Je ne me souviens pas que nous ayons subi d'énormes pressions de la part d'EMI pour sortir *Dark Side II: The Lunatic Returns*. Mais peut-être Steve O'Rourke, en bon manager, avait-il su nous préserver des exigences de la maison de disques? » Pas si sûr. Enfin reconnus en Amérique grâce au travail accompli (peut-être un peu tard) par Capitol depuis que Bhaskar Menon en avait pris les rênes, le Floyd (peu reconnaissant?) signe pourtant, début 1974, avec Columbia Records (une branche de CBS) pour le marché nord-américain et reçoit une avance d'un million de dollars. La chose en fait semble engagée de longue date, avant même que Menon ne mise beaucoup d'argent. Le patron de Columbia, Clive Davis, vient de mettre sur pied une équipe de jeunes loups dont fait partie un certain Kip Cohen. Celui-ci a déjà eu l'occasion de travailler avec le groupe lorsqu'il s'est produit au début des années soixante-dix au Fillmore East qu'il dirige alors. C'est l'époque de la gestation de *The Dark Side Of The Moon*. Fort de son expérience, Cohen parvient à convaincre Davis du potentiel commercial du groupe et surtout, raconte Schaffner, « leur insatisfaction face à l'incapacité de Capitol à générer des ventes de disques à la hauteur de ses attentes. » Convié à un rendez-vous par Davis, O'Rourke semble conquis par un discours qu'il n'a jamais entendu dans les bureaux

1. Nick Mason, *Pink Floyd, L'Histoire selon Nick Mason*, Paris, E/P/A, 2007.