

AYMERIC LEROY

L'ÉCOLE DE CANTERBURY

LE MOT ET LE RESTE

2016

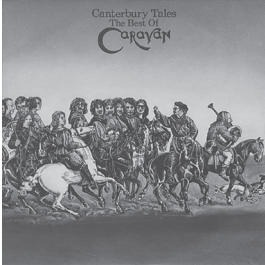
CANTERBURY TALES

PRÉFACE PAR JONATHAN COE

Tout commence, comme pour tant de mélomanes ayant grandi dans l'Angleterre des années soixante-dix, avec John Peel. Son émission de radio, diffusée en fin de soirée cinq fois par semaine, est celle qu'il faut écouter impérativement si l'on veut entendre des musiques trop étranges, originales, intelligentes, bizarres voire franchement dérangées pour être diffusées pendant la journée sur les ondes de la BBC. À la fin de la décennie, il sera le premier à consacrer l'essentiel de son émission au punk rock; et dans les années quatre-vingt, il se fera le chantre de groupes comme The Fall ou les Smiths. Mais durant la première moitié des *seventies*, son émission fait la part belle aux musiques dites « progressives », bien qu'il ne fasse pas mystère de son aversion pour ceux des groupes en question qui s'égareraient dans le boursoufflé ou l'excès de sérieux.

Fin 1976, un groupe du nom de Caravan publie une compilation intitulée *Canterbury Tales*, à laquelle Peel consacre l'essentiel d'une de ses émissions. L'un des premiers titres qu'il passe ce soir-là, « Golf Girl », retient d'emblée mon attention. C'est une *pop song*, très accrocheuse, mais il y a un côté pastiche, parodie. Les paroles sont étranges, un peu idiotes (il y est notamment question d'un orage de balles de golf), mais aussi empreintes d'une fantaisie surréaliste fortement réminiscente de Lewis Carroll.

Comme j'aime beaucoup cette chanson, je profite d'une après-midi de shopping à Birmingham avec mes parents le week-end suivant pour acheter le fameux double album. Sur le trajet du retour jusqu'à notre pavillon de banlieue, mon père s'arrête dans une station-service pour faire le plein et, je m'en souviens encore, j'examine longuement la pochette et tente de lire le texte qui y figure à la lumière du néon qui éclaire la pompe à essence. Et tandis que je prends connaissance de l'historique du groupe et lis pour la première fois les noms de formations connexes comme Soft Machine et Hatfield and the North, je ressens une



étrange exaltation. Je n'ai qu'une vague idée, à ce moment, du genre de musique que je vais découvrir en posant le disque sur ma platine, mais j'ai le pressentiment de m'apprêter à vivre une aventure peu commune.

Mon intuition se révélera exacte. Bien que chaque groupe de la scène de Canterbury présente des spécificités, l'essence de leur musique est contenue dans ces premiers enregistrements de Caravan. Longs passages instrumentaux émaillés çà et là de séquences chantées, prenant le contre-pied des canons supposés de la musique pop. Virtuosité instrumentale et rythmes impairs, mais toujours associés à des mélodies fortes. Une conception originale des paroles – peu de chansons d'amour, beaucoup en revanche de réflexions post-modernes sur l'art du *songwriting*, délivrées sur le ton de la conversation. Pour un adolescent qui commence déjà à se lasser de la pop, à trouver que les émotions sont plus puissantes lorsqu'on les exprime de manière oblique et à se délecter de *Tristram Shandy* ou des sketches des Monty Python, la musique de ces groupes ressemble à un cadeau du ciel.

En 2001, je publie un roman qu'en France on connaît sous le titre *Bienvenue au club*. En Grande-Bretagne, il s'intitule *The Rotters' Club*, qui est aussi le nom d'un album d'Hatfield and the North – l'un des principaux groupes de l'école de Canterbury et, de l'avis majoritaire, l'un des tout meilleurs. Si je l'ai appelé ainsi c'est, entre autres raisons, pour faire connaître mon goût pour cette musique, mais aussi suggérer qu'en tant qu'écrivain, je me sentais lié à lui par une affinité esthétique. La musique expérimentale (et la littérature d'avant-garde) qui ne cherche pas à procurer du plaisir à l'auditeur (ou au lecteur) m'ennuie, voire m'agace. Si à l'inverse, elle est trop conventionnelle (et cela vaut là encore pour son équivalent en littérature) et n'essaie pas d'apporter quelque chose d'inédit, elle représente à mes yeux une perte de temps. Ce que j'aime dans la musique canterburienne, c'est que dans ses meilleurs moments, elle trouve un point d'équilibre idéal entre ces différentes options. S'il fallait la résumer en un slogan ou une devise, ce pourrait être « expérimentale et accessible à la fois ».

Aux yeux de la majorité des critiques de la presse musicale, au Royaume-Uni en tout cas, l'école de Canterbury constitue un phénomène mineur à côté des authentiques incontournables du patrimoine musical des années soixante-dix. À les lire, on en viendrait presque à se demander si, quarante ou cinquante ans plus tard, cette musique représente davantage qu'une curiosité historique. Certes, elle n'a pas marqué les esprits ou changé en profondeur la façon de penser de toute une génération comme a pu le faire un David Bowie. Elle est trop modeste pour cela : trop ironique, trop réservée, trop oblique, trop effacée. Mais ce sont précisément ces qualités que j'apprécie chez elle. J'y vois en effet une alternative salutaire à la grandiloquence et à la suffisance de tous ceux qui, dans le rock, se prennent un peu trop au sérieux. (Pour trouver l'exacte antithèse de l'école de Canterbury, pas besoin de chercher plus loin que U2. Si c'est votre groupe préféré, je me permettrai de suggérer, avec tout le respect que je vous dois, que ce livre ne vous est probablement pas destiné.) Mais au-delà de cet état d'esprit et de ces qualités esthétiques, j'apprécie dans cette musique à la fois complexe et accessible qu'elle puisse s'appréhender à différents niveaux : elle s'adresse autant au corps qu'au cerveau, ce qui est rare dans la pop ou le rock. Des morceaux comme « Zabaglione » de National Health ou « (Son Of) There's No Place Like Homerton » d'Hatfield and the North récompensent l'auditeur persévérant, ne révélant leurs richesses qu'au fil des écoutes, à l'instar des compositions les plus ambitieuses d'un Frank Zappa.

La musique de Canterbury mérite-t-elle encore d'être écoutée en 2016 ? Oui, cent fois oui. Elle n'est pas qu'un simple détour pittoresque sur la carte routière du rock. Pour autant, on ne saurait faire totalement abstraction de son contexte historique. Cette musique n'aurait pu voir le jour à un autre moment que dans les années soixante-dix, et rappelle à notre bon souvenir que tout n'était pas à jeter dans cette époque injustement dénigrée. Presque aucun des musiciens associés à la scène de Canterbury n'est devenu riche, alors même que certains de leurs confrères – souvent beaucoup moins talentueux – faisaient fortune. Avec le recul, il était sous doute écrit que les groupes canterburiens devraient se contenter d'un statut de groupe culte et ne jamais

connaître le succès commercial. Ça ne les a pas dissuadés de tracer leur route, et la plupart (ceux qui sont encore de ce monde) sont toujours en activité, et continuent à jouer peu ou prou le même genre de musique. Ils sont restés fidèles à eux-mêmes, malgré une indifférence quasi générale, et ce, je peux en témoigner (certains étant devenus des amis), sans se départir de leur ironie et de leur capacité à positiver. Et ça, c'est assez proche de la façon dont je définirais les vrais héros.

Jonathan Coe, janvier 2016

JUST BEFORE WE GO ON...

« Une invention journalistique » : à en croire certains des principaux concernés, Robert Wyatt en tête, voilà à quoi se résumerait l'école de Canterbury. Ce n'est du reste pas complètement faux. On peut même en dater précisément l'origine : un article signé par Steve Lake dans le *Melody Maker* du 8 décembre 1973 et intitulé « Canterbury Tales ». À moins que ce ne soit, quelques mois plus tôt, l'arbre généalogique signé par Pete Frame sous le titre « The Incestuous Tales of Canterbury Heads » pour accompagner une interview de Kevin Ayers dans le numéro de février 1973 de la revue *ZigZag*.

Une invention journalistique, pourquoi pas, mais il s'est trouvé de nombreux cas où de telles simplifications conceptuelles se révélaient pertinentes, voire par leur efficacité argumentaire, se muaient en prophéties auto-réalisatrices pour se substituer à la réalité des faits et devenir, au regard de la postérité, la vérité historique admise. En cela, que le concept d'école de Canterbury ait conquis l'imaginaire collectif et désigne, dans l'esprit de la majorité, un corpus musical précisément circonscrit et ses principaux protagonistes, lui confère toute la réalité nécessaire. L'école de Canterbury existe dès lors qu'il se trouve assez de gens pour y croire.

Cela n'interdit pas de se poser la question de la pertinence du vocable utilisé. C'est d'ailleurs le sens probable des objections soulevées par certains musiciens qui, non sans un soupçon de mauvaise foi, invoquent leur absence d'attaches personnelles à la ville de Canterbury pour rejeter leur appartenance à cette communauté, faisant mine de prendre cette assignation géographique au pied de la



lettre. Sans doute ne faut-il voir là qu'un avatar de la réticence naturelle de tout artiste à voir sa création étiquetée, et sa singularité relativisée ou niée.

Mais les musiciens ne sont pas les seuls à contester l'existence de l'école de Canterbury. Nombre de mélomanes le font aussi, mais préfèrent généralement pointer du doigt le paradoxe que certains groupes ou projets menés par telle ou telle figure tutélaire de cette scène n'en présente guère les traits stylistiques caractéristiques, Gong étant l'exemple le plus fréquemment cité.

En résumé, pour certains il ne s'agit pas d'une école, et pour d'autres elle n'a rien (ou si peu) à voir avec Canterbury.

Rien à voir avec Canterbury? L'argument mérite assurément que l'on s'y arrête, car il n'est pas aussi farfelu qu'on pourrait le croire. Soft Machine n'a débuté sérieusement son activité musicale qu'une fois installé à proximité immédiate de la capitale, et à l'exception de Hugh Hopper, ses musiciens (et ils furent nombreux) étaient tous résidents londoniens. Hatfield and the North était lui aussi basé à Londres, et trois de ses quatre membres n'avaient aucune attache personnelle dans le Kent. Au bout du compte, seul Caravan sera demeuré, tout au long de sa carrière, canterburien au sens strict.

Reste, et ce n'est pas rien, que c'est bien à Canterbury que tout a commencé. Dans un établissement scolaire de la ville, l'école Simon Langton, que plusieurs des futurs piliers de cette scène ont lié connaissance (Robert Wyatt, Mike Ratledge, Hugh Hopper et David Sinclair). C'est à Canterbury que les Wilde Flowers, matrice des futurs Soft Machine et Caravan, ont vu le jour en 1964, et dans

ses environs immédiats (jamais, en tout cas, hors du sud-est de l'Angleterre) que fut concentrée leur activité scénique. Et c'est là également qu'ont convergé, en provenance de contrées plus ou moins lointaines, les autres fondateurs de cette école musicale: d'Écosse pour Pye Hastings, d'Australie pour

Les pères
fondateurs. **Les
Wilde Flowers**

– Brian Hopper,
Hugh Hopper,

Kevin Ayers,

Richard Sinclair et
Robert Wyatt –

photographiés en
janvier 1965 par le

futur illustrateur

Roger Dean,

alors étudiant

à l'Université

du Kent.



Daavid Allen, et même de Malaisie (bien que né dans le Kent, il y avait passé une grande partie de son enfance) pour Kevin Ayers.

Canterbury est donc, au minimum, le lieu de naissance de la scène qui porte son nom, bien qu'elle se soit majoritairement transportée à Londres avant d'être reconnue comme telle et qu'elle ait trouvé son auditoire en France et aux Pays-Bas (et plus tard en Allemagne ou en Italie) plutôt qu'en Angleterre. De là à se demander si le rôle de Canterbury s'est limité à un hasard géographique, et si les mêmes musiciens auraient créé la même musique dans n'importe quelle autre ville, anglaise ou même étrangère, il n'y a qu'un pas, qu'il ne faut pas exclure de franchir. L'art musical canterburien est-il, en partie au moins, le reflet d'une identité culturelle spécifique ? Est-elle, en d'autres termes, l'émanation d'un terroir ?

Il serait absurde de prétendre extraire complètement cette musique d'un contexte plus large, d'influences extérieures largement répandues à l'époque : celle du jazz américain post-bop et, plus tardivement, celle d'une scène pop rock en pleine floraison créative, et singulièrement dans son émanation britannique. Pour autant, l'existence d'un microclimat spécifique au Kent et à sa capitale n'est pas à exclure. Richard Sinclair aime à souligner la marque indélébile qu'a laissé dans sa personnalité musicale le temps passé, enfant, à chanter dans la chorale de la cathédrale de Canterbury, une expérience également vécue, quelques années avant lui, par Mike Ratledge. Selon Sinclair, la pureté mélodique des mélodies vocales, mêlée aux accords tenus des grandes orgues, des hymnes de l'Église anglicane (dont Canterbury est le siège historique), a profondément imprégné la musique de Soft Machine et Caravan à leurs débuts. Il appartient aux musicologues patentés d'examiner cette affiliation plus en détail, mais il y a assurément de bonnes raisons de penser qu'une partie de l'originalité de la musique dite « de Canterbury » relève bel et bien d'une spécificité géographique.

Parler de scène de Canterbury se justifie en tout cas d'un point de vue historique, et force est d'ailleurs de constater que la deuxième génération s'est paradoxalement accommodée de meilleure grâce que ses aînés à une telle catégorisation. Sans exclure une part de pragmatisme, il y avait sans doute dans cette attitude l'expression

d'une reconnaissance envers une affiliation qui leur avait conféré sur la scène musicale un statut qu'ils n'avaient pas auparavant : issus de l'obscur Delivery, Phil Miller et Pip Pyle étaient de parfaits inconnus avant d'intégrer respectivement Matching Mole et Gong. Il y avait aussi la conscience que par leur seule présence à leurs côtés, Richard Sinclair ou, plus tard, Hugh Hopper, représentaient un lien autant musical que généalogique avec Caravan et Soft Machine qui ne pouvait être minimisé.

Parmi les Canterburyens de la première heure, entre les postures extrêmes représentées par Robert Wyatt (pour qui la scène de Canterbury se limite au seul Caravan) et Richard Sinclair (dont la vision est beaucoup plus inclusive et qui revendique haut et fort d'en être l'ambassadeur), certains se montreront plus pragmatiques, à l'instar d'un Hugh Hopper usant de l'étiquette sans grande conviction mais avec la conscience qu'elle représentait un signe de ralliement efficace pour attirer l'attention sur ses nouveaux projets, ou d'un Caravan autoproclamé dépositaire du « *legendary Canterbury sound* » (c'est le nom du home studio dans lequel il a enregistré ses derniers albums en date), sans que l'on sache très bien le sens musical précis à donner à cette formule.

La précaution de langage dont use Caravan en parlant de « son Canterbury » et non d'une « scène », et encore moins d'une « école », souligne combien passer de l'une à l'autre de ces notions relève d'un saut conceptuel qui n'a rien d'anodin. La scène de Canterbury n'en est pas tout à fait une au sens où l'on avait pu utiliser l'expression à propos de Liverpool, où les Beatles, non seulement avaient été portés à leurs débuts par un authentique engouement de la population locale (alors que Canterbury est toujours demeurée majoritairement indifférente à la musique qui porte son nom), mais s'inscrivaient dans un réseau plus vaste, et beaucoup moins consanguin, de groupes, quand son équivalent canterburien émanait en tout et pour tout d'une dizaine de musiciens.

Pour parler d'école, il est nécessaire qu'au-delà d'une activité artistique supérieure, en quantité comme en qualité, à la moyenne, et le fait que ses principales parties prenantes se connaissent, se fréquentent et s'influencent mutuellement, le fruit collectif de leur créativité voie sa spécificité validée selon des critères à la fois

musicologiques et anthropologiques. En d'autres termes, la question posée est celle de l'existence d'un style musical spécifique dont il serait possible d'avancer une définition s'appliquant à ses différents représentants tout en les distinguant de leurs contemporains. Le style Canterbury présente des accointances plus ou moins prononcées avec au moins trois des principaux courants de la musique des années soixante et soixante-dix. Le psychédéisme est le creuset qui en 1966-1967 permet, en favorisant toutes sortes d'amalgames stylistiques, aux pionniers canterburiens de synthétiser leurs multiples influences en un tout, sinon homogène, en tout cas cohérent dans sa diversité. Avec le rock progressif, un peu plus tard, les Canterburiens partageront l'aspiration à briser les carcans temporels, syntaxiques et thématiques de la *pop song* archétypale de deux ou trois minutes. Enfin, ses influences jazz et sa propension (mesurée) à l'improvisation induisent un cousinage certain avec le courant jazz-rock.

Situé à la confluence de ces trois grands courants, le style Canterbury n'en était pas pour autant une synthèse, car il présentait par rapport à chacun d'eux des différences majeures. Du psychédéisme, il avait gommé toute référence directe au blues et plus généralement toute la dimension explicitement cosmopolite, trouvant dans l'exacerbation de son anglicité (jusque dans le refus des chanteurs d'américaniser leur accent comme c'était la norme dans le rock britannique) un facteur d'originalité. Du rock progressif, il rejetait la théâtralisation de la virtuosité individuelle, les prétentions conceptuelles, la grandiloquence orchestrale et la mise en avant d'un chanteur conteur ou prophète focalisant l'attention au détriment des instrumentistes. Enfin, du jazz-rock, il se distinguait par la primauté accordée à l'écriture sur l'improvisation, tant pour contenir l'expression soliste que pour assurer un renouvellement constant du propos.

Ainsi circonscrit, cet état d'esprit s'incarne – et Caravan a raison de le souligner – dans un son très identifiable. Son ingrédient le plus distinctif est assurément la forte présence de l'orgue saturé. Très tôt, la scène de Canterbury s'est distinguée par la prééminence accordée aux claviers au détriment de la guitare, soit absente (chez Soft Machine), soit discrète (chez Caravan). Le recours à la

saturation permettait de doter l'orgue d'une puissance sonore comparable à celle de la guitare, soit pour créer l'équivalent du power-trio, soit pour disposer d'une voix soliste pareillement expressive. Pour autant, l'orgue saturé ne devait pas être omniprésent, mais plutôt s'inscrire dans une palette de nuances dont il représentait la plus puissante, mais avec à l'autre extrémité du curseur, l'utilisation d'un son clair, plus doux et mélodieux. Car, et l'on s'achemine déjà vers une définition plus théorique, le style Canterbury est fondamentalement une affaire de contrastes. Son identité vocale, par exemple, reposait au départ sur la cohabitation de deux timbres eux aussi diamétralement opposés, l'un très aigu, l'autre très grave : Robert Wyatt et Kevin Ayers dans *Soft Machine*, Pye Hastings et Richard Sinclair dans *Caravan*.

Outre ces spécificités sonores, les groupes canterburiens présentent d'autres traits communs tant sur la forme – ce goût, au moins autant par jeu ou par défi que par recherche de la complexité pour elle-même, sans que ce travers soit à exclure totalement, pour les métriques impaires – que sur le fond, dont le plus saillant est assurément sa dimension humoristique. Un humour le plus souvent sous-jacent, car ne devant jamais parasiter, à des fins purement comiques, le propos musical. Il n'en est pas moins fréquent, y compris lorsque la musique est instrumentale (pour preuve des titres comme « *Esther's Nose Job* », « *Facelift* » ou « *Out-Bloody-Rageous* » pour *Soft Machine*, « *The Lethargy Shuffle* » ou « *The Collapso* » pour *National Health*).

Le plus souvent, l'humour passe par les paroles des chansons. Si dans *Caravan*, Pye Hastings use de ressorts plus classiques (comique de situation, sous-entendus salaces voire scatologiques, contrepèteries...), la veine majoritaire – au point d'avoir été stigmatisée très tôt comme un cliché par certains critiques – est plutôt l'autoportrait teinté d'autodérision et volontairement superficiel, qui peut se lire en creux comme l'évitement de tout sujet un tant soit peu sérieux. Cette approche brevetée par Robert Wyatt sur les premiers albums de *Soft Machine*, dont il se lassera lui-même dès l'époque de *Matching Mole* (le nihilisme de « *Signed Curtain* » ouvrant la voie aux expérimentations verbales de *Rock Bottom*) sera reprise à son compte par Pip Pyle qui, dans *Hatfield and the*

North, la tirera vers une autofiction plus ostensiblement humoristique, tour à tour absurde et autoréférentielle.

Cette obstination à fuir tout ce qui pourrait s'apparenter à un « message » (même le très politisé Robert Wyatt attendra les années quatre-vingt pour tourner le dos à la posture parodique de *Little Red Record* et exprimer ses convictions profondes) pose question. Obéit-elle à un pacte collectif implicite interdisant à un membre du groupe d'engager ses camarades ? Faut-il y voir avant tout le rejet de la posture du donneur de leçons omniscient et péremptoire ? Ou encore l'idée selon laquelle la *pop music* serait un « art mineur » impropre à véhiculer une pensée digne de ce nom ? Toujours est-il que cette forme de nihilisme littéraire a fini par devenir une norme dont il est difficile de s'écarter sans perdre automatiquement le label canterburien. En puisant l'inspiration du texte de « Tenemos Roads » dans la science-fiction, Dave Stewart contribue ainsi à catégoriser le premier album de National Health dans le rock progressif, alors que celui signé par Pip Pyle pour « Binoculars » sur *Of Queues And Cures* semblera indiquer son retour à une certaine orthodoxie Canterbury.

À ce dilemme, il existe une échappatoire : le chant sans paroles. Là encore, le procédé a d'abord été breveté par Robert Wyatt dans *Soft Machine*, se substituant au rôle traditionnellement tenu par les cuivres. Le journaliste Mike Zwerin, dans son article de 1967 sur *Soft Machine* dans la revue *Down Beat*, soulignait déjà la propension et la capacité de Wyatt à chanter note pour note les solos de ses disques de jazz préférés. L'analogie sera plus évidente encore lorsque, sur *Rock Bottom*, il s'accordera de véritables solos vocaux. Reprenant le flambeau de son aîné et modèle (leur duo sur « Calyx » matérialisant cet adoubement), Richard Sinclair s'autorisera à étendre le périmètre de ces *wordless vocals* à des morceaux entiers : à « Aigrette » succéderont « Black Hat », « Umbrellas » et plusieurs titres de son album solo *R.S.V.P.* de 1994. L'idée sous-jacente est claire : la voix est, en terre canterburienne, un instrument parmi d'autres, et les mots n'en sont que le carburant. Même Pye Hastings, qui n'a jamais songé à s'affranchir de la convention des paroles, avouera se préoccuper avant tout de mélodie et fort peu de ses textes, généralement écrits à la toute dernière minute.

S'il peut tourner au procédé et être critiqué comme une stratégie de fuite commode, le grand mérite de l'humour canterburien est de ne jamais prendre le pas sur la musique, presque toujours dénuée d'accents parodiques appuyés, à défaut d'être forcément « sérieuse ». Cette contradiction entre fond et forme, qui autorise l'intéressant paradoxe d'être ému par le timbre d'une voix tout en étant amusé par le texte qu'elle chante, résume à elle seule l'essence du style Canterbury, que l'on pourrait finalement décrire comme un système d'alternatives supposément contradictoires, mais qu'il refuse de caractériser ainsi, allant et venant à sa guise entre ces options théoriquement incompatibles.

Simple ou complexe, composée ou improvisée, chantée ou instrumentale, sérieuse ou absurde, délicate ou agressive, mélodieuse ou dissonante, concise ou épique, lente ou rapide : la musique canterburienne peut-être tout cela à l'intérieur d'un même morceau – ou en tout cas d'un même medley, puisque tel est son cadre d'expression privilégié, sur disque comme sur scène. Mais attention, il n'est nullement question d'une forme de zapping avant l'heure : l'idée n'est pas de juxtaposer des séquences aussi différentes les unes des autres que possible, mais au contraire de les faire se succéder d'une façon à la fois logique et organique, tout en couvrant, à l'échelle de l'ensemble, un éventail dynamique et expressif aussi étendu que possible. Ainsi peut-on résumer l'essence de l'école de Canterbury – n'hésitons plus à employer ce terme – et l'exploit réalisé par les chefs-d'œuvre qu'elle a produits.

Si le récit qui va suivre adopte à l'instar de ces medleys une forme kaléidoscopique, allant et venant d'un groupe ou d'un musicien à l'autre, il ne faut pas y voir la tentative de transposer un procédé musical à un cadre littéraire, mais plutôt la façon dont cette musique est le reflet fidèle de la communauté humaine qui lui a donné vie, réunion improbable d'individualités aux parcours, sensibilités, personnalités et aspirations souvent divergents, mais pourtant engagés ensemble, souvent à l'échelle d'une vie entière, dans l'élaboration d'une œuvre commune.

Représenter cette scène sous la forme d'un arbre généalogique est en cela des plus pertinents, l'analogie avec la cellule familiale

jouant à la fois au sens figuré – affinités musicales et liens d'amitié – et au sens propre – on croise à Canterbury les frères Hopper, Miller et Hastings ou les cousins Sinclair, sans parler (car ici n'est pas le lieu) d'autres liens relevant de la vie privée qu'il ne faut pas mésestimer afin d'expliquer certains rapprochements comme certaines disputes. Comme l'écrivait Ian MacDonald en 1973, « lorsque l'on parle de la famille Soft Machine, autrement dit le réseau complexe de groupes liés les uns aux autres par des liens de sang ou personnels, issu du même noyau original, on se rend pas forcément compte à quel point cette famille est proche sur le plan émotionnel... Tous ces groupes et individus se connaissent, jouent ensemble, s'associent, se quittent et se retrouvent avec le type de confiance informelle que seuls partagent les membres d'une famille. »¹

Comme pour le terme d'école de Canterbury, l'idée que cette scène ait constitué une famille suscite elle aussi des avis contradictoires de la part des intéressés, sans doute parce que ces mots désignent après tout une seule et même réalité. Là aussi, première et deuxième générations différent, les aînés revendiquant moins volontiers cette dimension familiale que leurs cadets. À cela, une explication possible est que les fondateurs de ce qui est devenu l'école de Canterbury ne s'étaient pas rassemblés autour d'un projet esthétique précis, mais de la seule envie de jouer de la musique ensemble. Même Soft Machine, à sa formation en 1966, n'avait d'autre profession de foi que de laisser s'exprimer démocratiquement chacun de ses membres – un concept tellement vague qu'il explique sans doute à lui seul pourquoi ceux-ci l'ont déserté un par un jusqu'à ce qu'il n'en compte plus un seul dans ses rangs dix ans plus tard. À l'inverse, Hatfield and the North se formera sur la base d'affinités préalablement établies. Et s'il n'existera pas lui-même très longtemps, ses membres ne cesseront, au cours des décennies suivantes, de se retrouver dans des groupes ou projets discographiques. Chez les pionniers, les divorces seront généralement définitifs et irrévocables, avec leur cortège de rancœurs, d'inimitiés et de désamours.

1. Ian MacDonald, « Old Hippies never die – they just keep on playing (and playing and playing) », *NME* (13 octobre 1973).

« C'est triste, regrettera Kevin Ayers, car au début de Soft Machine, peut-être ai-je tendance à idéaliser ce souvenir, mais nous avons décidé que plus tard, quand nous aurions mis suffisamment d'argent de côté, nous achèterions chacun une maison dans un pays différent, comme ça nous pourrions nous prêter nos maisons les uns aux autres et les occuper chacun à tour de rôle. Mais je suis le seul à l'avoir fait – tous les autres ont préféré rester en Angleterre ! »¹

Cet idéal d'une grande famille n'était pas qu'un rêve de jeunesse naïf. Il se concrétisa, deux ou trois ans durant, lorsque le label Virgin nouvellement créé offrit à cette famille musicale un havre discographique qui était aussi un cocon d'amitié et d'idéalisme. Cette période ne fut pas pour autant insouciance, la précarité financière restant de mise, mais l'ascension rapide de Virgin pouvait susciter l'espoir de voir s'imposer à travers lui un modèle alternatif conciliant réussite économique et hautes aspirations artistiques. Le rêve fut de courte durée, et le réveil brutal, et la famille canterburienne, orpheline de ce paradis perdu, ne s'en remit jamais vraiment. Passé le milieu des années soixante-dix, la scène de Canterbury a ainsi changé progressivement de nature, se muant en une constellation de projets à la fois plus individuels et moins exclusifs, explorant séparément des champs d'investigation musicale qu'elle avait longtemps envisagés comme indissociables. Malgré cela, forte des liens tissés au fil de ses années d'intense compagnonnage, elle est restée, fondamentalement, une histoire de famille.

Et c'est de cette histoire que nous allons maintenant nous remémorer les plus belles heures.

1. Entretien, Montolieu, 4 juin 2000.