

The Dark Side of the moon, Pink Floyd

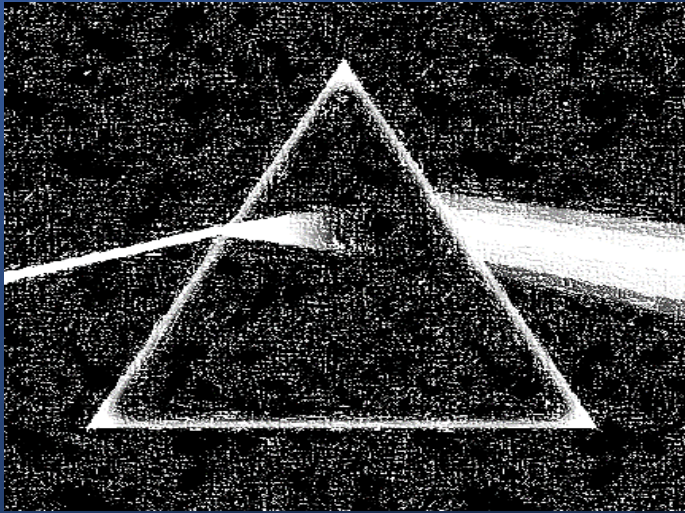
1973

*Une oeuvre
conceptuelle et
collective*



Dossier documentaire

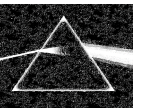
1973-2023
50 ANS



Le son, proche de la perfection, fait même de l'album une sorte de mètre étalon de la haute-fidélité domestique alors en pleine expansion. On disait, dans les années soixante-dix, que *The Dark Side Of The Moon* était parfait pour tester les chaînes hi-fi. Il est, selon Paul Stump, « le premier album rock [...] que les gens achètent non pas par affinités avec la musique mais, comme pour la télévision couleur au début des années soixante-dix, parce que c'était un signe d'appartenance culturelle ».

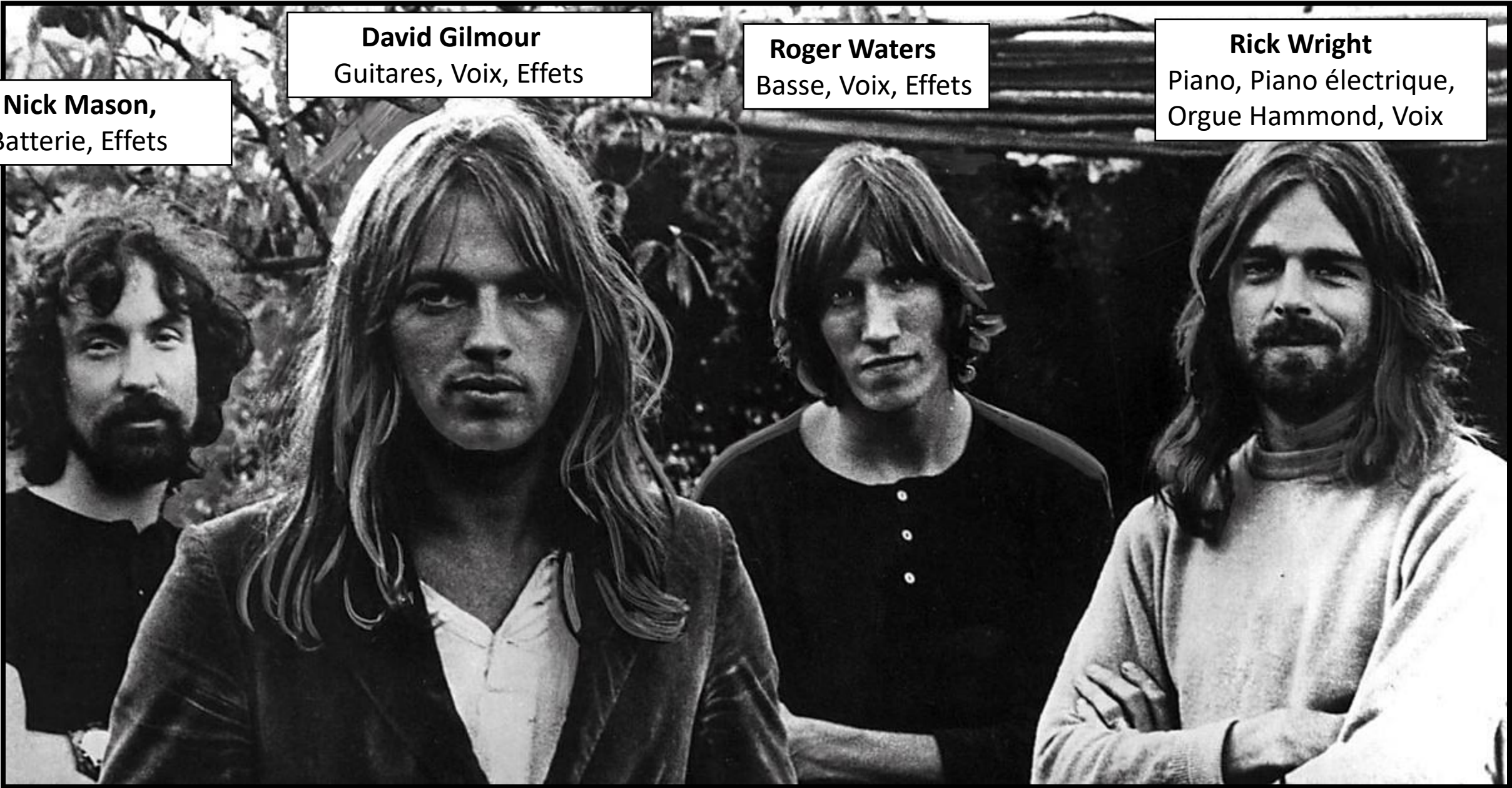
Admirable par son unité de ton, sa cohérence sonore, ce disque peut être entendu comme une longue suite logique de titres reliés les uns aux autres, savamment répartis sur deux faces d'un vinyle. En réalité, *Dark Side* est le fruit d'un assemblage hétéroclite d'éléments épars qui ont été tel un puzzle, patiemment mis en forme, remodelés pour donner naissance à un album devenu historique.

Extrait de Pink Floyd, *The Dark Side of the moon* de
Philippe Gonin, Le Mot et le Reste, 2018



Le 23 Mars 1973, il y a 50 ans, sortait l'album de Pink Floyd **The Dark Side of the moon**. Il y a trois ans que les Beatles se sont séparés. La sphère du rock consume encore de part le monde, l'influence des différents pères fondateurs du blues, du rythm and blues et du rock'n Roll. Un nouveau groupe britannique, Pink Floyd, apparaît au milieu des années soixante. Il devient vite une référence de l'underground londonien. Il traverse un moment le courant du rock psychédélique. L'année 73 est une année musicale très riche (Voir **1973, l'année en albums**). La galaxie rock oscille à cette date entre les survivances de la folk (protest song), du blues rock, de l'héritage de la musique afro-américaine (la soul) et de l'émergence depuis les années 60 de nouveaux courants musicaux tels que le rock progressif, le glam rock, le hard rock, le reggae ou encore les pionniers de la musique électronique. Le huitième album de Pink Floyd constitue en 1973, un sommet de la création musicale. Le groupe anglais tire le rideau sur les années psychédéliques pour s'engager dans un nouveau cycle. La gestation de l'album fut un parcours singulier qui emprunta des chemins très divers avant l'enregistrement en studio (ébauché en concert dès le mois de janvier 1972, rodé et étoffé sur scène puis fixé définitivement aux studios Abbey Road, Voir. **Dark Side Game of the goose**) Rattaché souvent à l'aventure du rock progressif, l'œuvre *Dark Side of the moon* réussit à intégrer des compositions musicales qui allient les fondements du rock avec des éléments de musiques expérimentales (une trajectoire qui digère toutes les explorations du groupe depuis la fin des années 60). Les textes de Roger Waters donnent de l'épaisseur à l'édifice. Les paroles imprimées pour la première fois sur une pochette de Pink Floyd, expriment les maux de la société occidentale à la fin des Trente Glorieuses. La volonté de travailler l'album avec un fil directeur, une trame donnant une unité, fait naître le concept. Les différentes strates qui nourrissent la création vont révolutionner la façon d'appréhender la composition d'un disque. Sa réalisation fait appel à une collectivité d'artistes: Le groupe, une somme d'individualités qui accepte encore des compromis en intégrant la sensibilité artistique de chaque membre, des photos designers ou des cinéastes animateurs d'avant-garde pour travailler l'enveloppe visuelle du projet et des ingénieurs du son qui vont apporter une signature acoustique de très haut niveau à l'enregistrement. C'est donc au début des années 70 que naissent les albums concepts, Pink Floyd maîtrise et fusionne dans cette nouvelle étape, compositions musicales, textes, images et son. L'objet avec son célèbre prisme, le disque, concentre l'ensemble des intentions. N.M.

- Ce dossier se compose d'une sélection de documents qui vise à appréhender l'ensemble des étapes de la création de l'album. L'œuvre permet de travailler des aspects multiformes.

A black and white photograph of the four members of the band Pink Floyd. From left to right: Nick Mason, David Gilmour, Roger Waters, and Rick Wright. They are standing outdoors in front of some foliage. Nick Mason is on the far left, partially cut off. David Gilmour is in the center-left, wearing a dark jacket over a light shirt. Roger Waters is in the center-right, wearing a dark shirt. Rick Wright is on the far right, wearing a light-colored sweater with his arms crossed.

Nick Mason,
Batterie, Effets

David Gilmour
Guitares, Voix, Effets

Roger Waters
Basse, Voix, Effets

Rick Wright
Piano, Piano électrique,
Orgue Hammond, Voix

Archives de Michael Ochs, photo de 1972 pour la promotion de Dark Side of the moon

SOMMAIRE

The Dark Side of the moon , une œuvre conceptuelle et collective

COMPOSER

- L'année 73 en albums
- Un nouveau cycle de composition *Chambre acoustique*
- Radiographie d'une œuvre collective *infographie*
- L'écriture, les ambitions littéraires, Les 3 influences *entretien*
- Les textes de Waters, Face A et Face B
- Dark Side Game of the goose *jeu*

ENREGISTRER ET INTERPRETER

- Un enregistrement analogique de très haut niveau
- Dark Side studio *infographie*
- Dark side armada *infographie*

L'ŒUVRE VISUELLE

- Storm Thorgerson et Hipgnosis
- La conception de la pochette *un problème de physique*
- Les animations de Ian Ronald Emes
- La scénographie d'Arthur Max
- Dark Side en BD

3 vidéos



SOMMAIRE

suite

The Dark Side of the moon , une œuvre conceptuelle et collective



L'ANNEE 73, UN TOURNANT DE L'HISTOIRE

- L'année 73
- 1973, à la Une
- Article de Maurice Vaïsse
- Ceux qui gouvernaient en 1973 [infographie](#) [Vidéo](#)

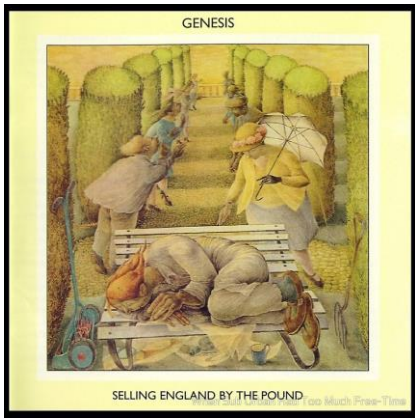
ANNEXE DARK SIDE DE L'INTERIEUR

- Extraits des mémoires de Nick Mason

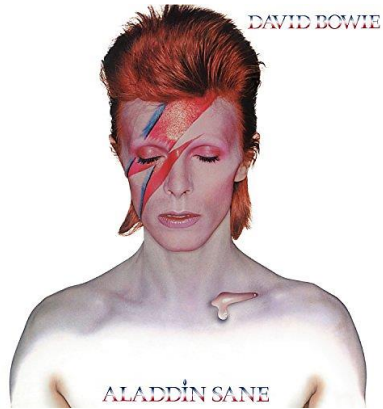
The Dark Side of the moon , une œuvre conceptuelle et collective



Composer



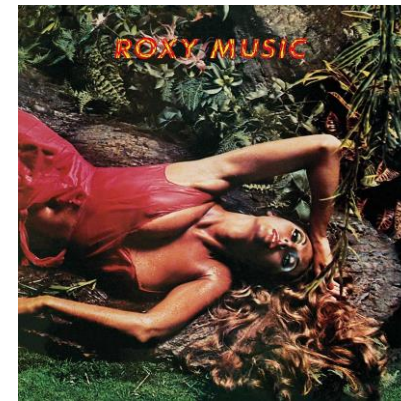
Selling England, **Genesis**, Septembre 73



Alladin Sane, **David Bowie**, Avril 73



Tubular Bells, **Mike Oldfield**, Mai 73



Stranted, **Roxy Music**, Juin 73



Mind Games , **John Lenon**, Nov. 73



Berlin, **Lou Reed**, Octobre 73



Ralf and Florian, **Kraftwerk**, 1973

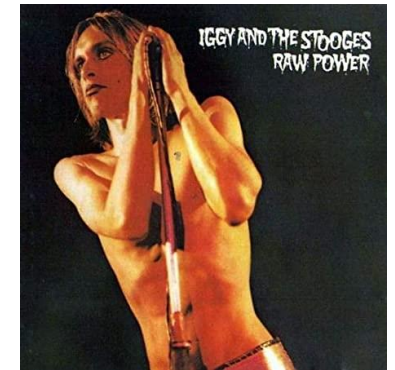
1973 L'année en albums



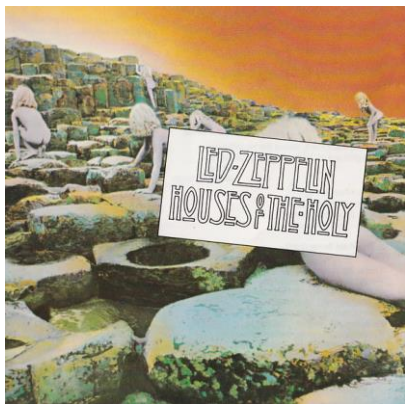
The Dark side of the moon , **Pink floyd** ,Mars 73



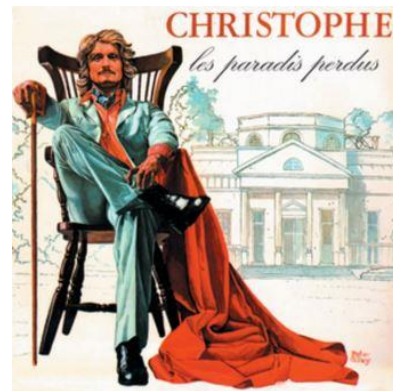
Let's get, **Marvin Gaye**, Aout 73



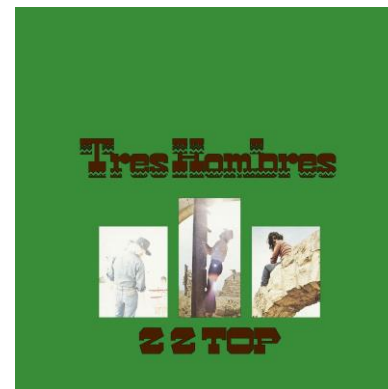
Raw power, **Iggy**, Février 73



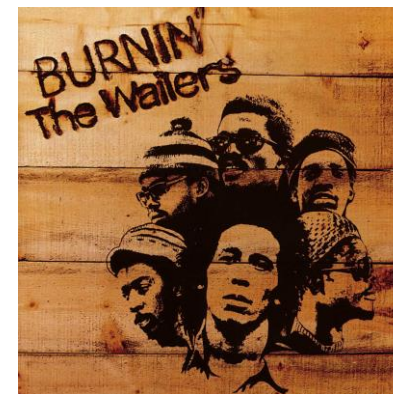
Houses of the holly, **Led Zeppelin**, Mars 73



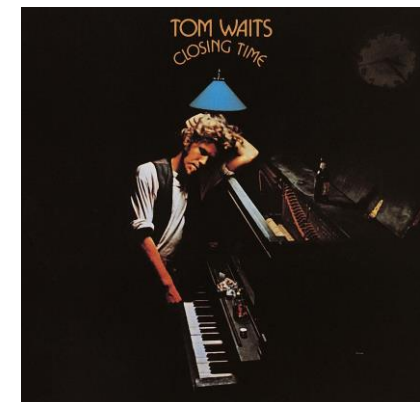
Les paradis perdus, **Christophe**, 1973



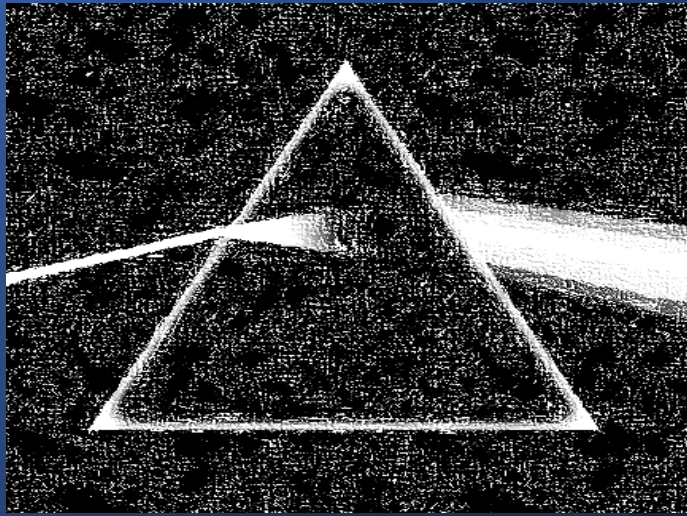
Très Hombres **ZZTOP**, Juillet 73



Burnin, **Bob Marley**, Octobre 73



Closing time, **Tom Waits**, Mai 73



En fait, l'évolution musicale de Pink Floyd entre 1968 et 1975 est marquée par ce balancier entre le folk – très personnel – de Roger Waters et l'ambition symphonique et atmosphérique de Rick Wright. Bien sûr, l'affrontement entre Waters et Gilmour a été mis en première ligne dans l'histoire du groupe, d'autant qu'ils se partageaient le leadership. Les deux hommes ont eu une opposition souvent frontale, avec deux visions différentes, celle de Waters voulant mettre en avant les concepts et les textes là où Gilmour pensait qu'il fallait toujours donner la priorité à la dimension musicale. Mais le combat Waters-Gilmour n'était que la partie émergée de l'iceberg... La musique du Floyd a probablement été autant marquée, si ce n'est plus, par cette opposition souterraine entre Waters et Wright, comme une sorte de tectonique des plaques musicale... Opposition non explicite, Richard Wright n'étant pas combatif, mais opposition fondamentale. Opposition dans laquelle David Gilmour, par son génie musical, a joué le rôle de pivot.

Extrait de *Pink Floyd With one's Pink* d'Alexandre Higounet, *Le Mot et le Reste*, 2018

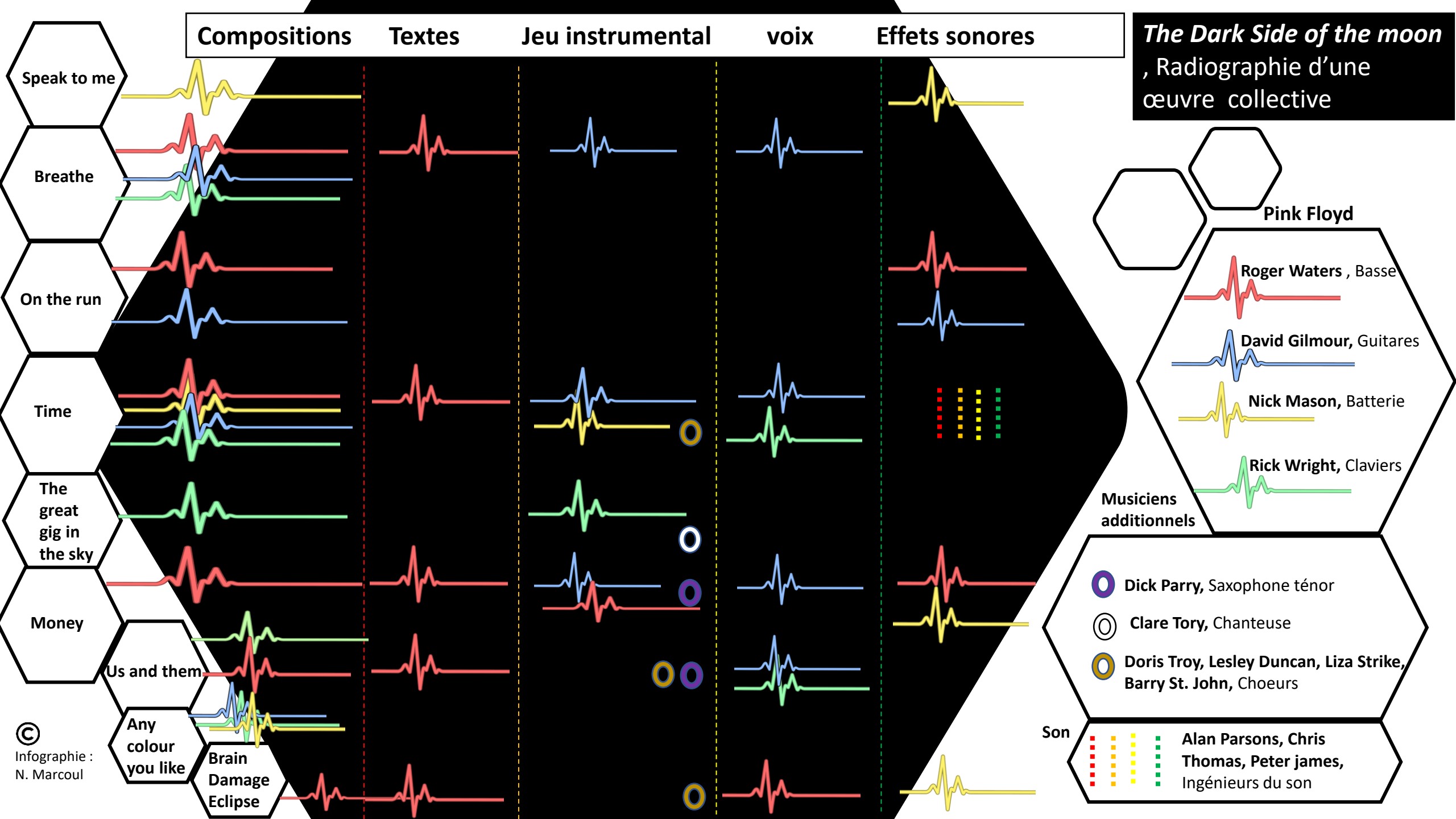
Un nouveau cycle de composition

Au sortir des années 60, le groupe doit réinventer son processus créatif après le départ du génie et fantasque Syd Barrett. Comblé le vide laissé par la défection de Barrett n'est pas une mince affaire. La nouvelle empreinte du Floyd va se jouer au cours d'une période transitoire (1970-1972) pendant laquelle le groupe se livre à de nombreuses expérimentations. Les idées qui vont contribuer à mettre sur l'ouvrage les titres de *Dark Side* sont déjà perceptibles dans l'album *Meddle* (avec des titres emblématiques comme *One of these days* et *Echoes*) et avec les matériaux travaillés en amont dans la composition de musique de films (*Zabriskie Point* pour Antonioni et *Obscured by clouds* pour Barbet Schroeder).

L'équilibre des nouvelles compositions va trouver son aboutissement grâce à 4 facteurs :

- La capacité du groupe à maîtriser les techniques de studio et les effets sonores (premiers synthétiseurs).
- La volonté du groupe de ne pas s'enfermer dans la composition de titres épars sans lien entre eux tout en apportant un frein aux longues séances d'improvisations, trouver une structure logique et cohérente dans l'agencement des morceaux.
- Une maîtrise plus affirmée du jeu instrumental et vocal.
- Un travail d'écriture renouvelé.

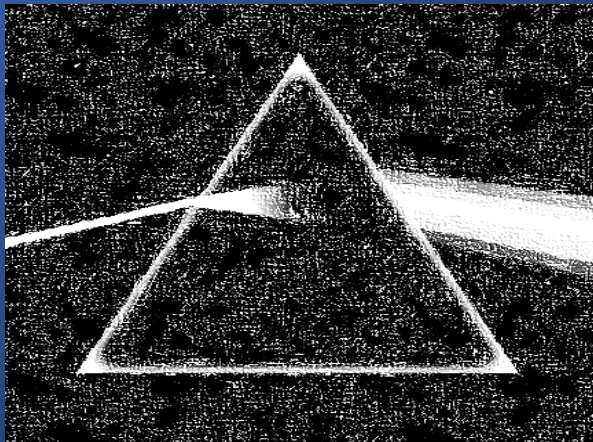
Quelle est la part créative de chaque membre du groupe ? Les spécialistes ont longuement analysé l'ascendant pris par Roger Waters sur les orientations du groupe à partir des années 70. Sur *Dark Side*, l'édifice repose bien sur une pierre quadrangulaire. Le jeu floydien combine ici les penchants « watersiens » reposant sur une influence folk et blues âpre avec les envolées des claviers atmosphériques de Rick Wright imprégnées par le jazz modal de Miles Davis avec le sens des arrangements de David Gilmour et son inclination pour le blues, plus la contribution de Nick Mason en quête de nouveaux sons (voir **Radiographie d'une œuvre collective**). N.M



**Chambre
acoustique**



<https://youtu.be/8ls9XsDjHe4>



2. Le message de

Waters s'adresse ainsi à tout le monde – *urbi et orbi*, pourrait-on ajouter avec un clin d'œil malicieux. La mission inégale à laquelle tout être doué de raison devrait se livrer, c'est justement sortir, s'échapper de cette « face sombre », et découvrir enfin la lumière. « "The Dark Side Of The Moon" était l'expression d'une empathie politique, philosophique, humanitaire qui devait se manifester⁸³ », précise le *songwriter*. Lors d'une interview accordée aux journalistes d'*Uncut*, il se montre plus précis encore : « Si "The Dark Side Of The Moon" a une signification, c'est une exhortation à suivre le flot du fleuve de l'histoire naturelle d'une façon positive, à adopter ce qui est positif et à rejeter ce qui est négatif, étant donné que l'on devrait être capable d'identifier les choses qui semblent être sources de grand malentendu pour beaucoup de gens⁸¹. »

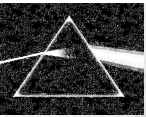
À première vue, tout ne serait donc pas ténébreux dans le monde de Waters : selon lui, le salut passe par le courage de mener sa propre existence à l'abri des influences néfastes – « *Don't be afraid to care* » (« N'aie pas peur de t'impliquer »), écrit-il dans *Breathe* ; c'est à ce prix que l'on voit la lumière. En s'immergeant plus en détail dans les textes de « The Dark Side Of The Moon », l'impression devient tout autre, notamment dans l'ultime plage de l'opus, *Eclipse*, où la Lune éclipse le Soleil et l'obscurité succède pour toujours à la lumière. « Les idées que Roger explorait s'adressent à chaque génération⁸³ », confie David Gilmour. Certains y ont décelé l'influence de Ronald Laing, figure emblématique de l'antipsychiatrie, pour qui la psychiatrie est un instrument oppressif et la démence une réaction à l'environnement social. Véritable réussite, l'album est qualifié par David Fricke d'album conceptuel suprême dans les colonnes de *Rolling Stone*. « Le concept y est. Les chansons, les espaces musicaux aussi. Il reste de la place pour l'imagination⁸³. »

Extrait de Pink Floyd, la totale, de Guesdon et Margotin,

E/P/A

L'écriture, Les ambitions littéraires

Les textes de Dark Side sont tous signés par Roger Waters. Le bassiste du groupe devient le dépositaire des paroles après le départ de Syd Barrett. Le tempérament affirmé de Waters trouve son expression dans des textes inspirés qui vont contribuer au succès de l'album. Les questionnements existentiels évoqués par Waters à un moment où le monde change de visage en tirant un trait sur les années d'après-guerre raisonnent dans tout le monde occidental. Roger Waters a été marqué profondément par les années post-seconde guerre mondiale en Angleterre. En mettant le doigt sur les problèmes métaphysiques, la mort, l'argent, la violence et la cupidité du monde moderne, Waters annonce à sa façon les incertitudes qui planent sur la société au début des années 70. Ces textes préfigurent les textes des albums suivants où les convictions politiques de l'auteur vont directement s'attaquer aux rouages du monde capitaliste et aux gouvernements qui mettent en péril la justice et la paix. L'ombre de Syd Barrett plane également sur la composition des paroles de Dark Side. Les thèmes de l'aliénation, de la folie parcourent l'album, Waters ayant été incapable de faire remonter la pente à l'ancien leader qui s'est abîmé dans l'enfer du LSD. L'œuvre est scindée en deux parties. Deux thématiques s'imposent : la première face est une exploration du cours de l'existence avec la naissance, les absurdités de la vie humaine, ses fulgurances ou son chaos, ses apaisements et la bataille perdue contre la mort; la deuxième face plonge l'auditeur dans les abîmes du monde moderne qui transforment brutalement les sentiments humains et le cours de la société (l'argent, l'avidité, les inégalités, le succès, le manque de communication et la déchéance mentale). Trois influences notables vont inspirer Roger Waters pour composer les paroles. L'œuvre du philosophe, poète et naturaliste américain Thoreau (Walden, 1854) a influencé le leader du groupe. Les écrits de Waters sont en résonance avec les idées de Thoreau comme la surconsommation, les maux de la société industrielle, certains interprètent même un lien avec la cause environnementale. La référence à l'Ancien Testament est présente. Des vers font des allusions à des thèmes de l'Éclésiaste comme la vanité, ou l'imminence de la mort. La trame des chansons se sert de la Bible comme un support culturel et non spirituel (une pratique très répandue chez les auteurs anglo-saxons). Enfin, les textes de Waters établissent des liens avec la pensée du psychiatre britannique R. D. Laing (très célèbre en Angleterre) dont les travaux sur la schizophrénie ont suscité de nombreux débats. La première aliénation des hommes est l'emprisonnement dans « la camisole de force du conformisme social », mettre dans la balance de l'existence la normalité et l'anormalité devient une préoccupation d'ordre philosophique dans un monde en mutation. « La face cachée de la lune » amène l'individu vers une introspection qui selon Waters ne plongerait pas systématiquement l'homme dans une sombre démence. N.M



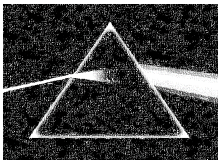
1

Henry David Thoreau

a vécu au milieu du XIXe siècle à une époque turbulente en Amérique. Il a dit qu'il était né « juste à temps » à Concord, Massachusetts, pendant la floraison de l'Amérique lorsque le mouvement transcendantal prenait racine et lorsque le mouvement anti-esclavagiste prenait rapidement de l'ampleur. Ses contemporains et voisins étaient [Nathaniel Hawthorne](#) , [Bronson Alcott](#) , [Margaret Fuller](#) et son mentor, [Ralph Waldo Emerson](#) .

Réformateur social — Naturaliste — Philosophe — Transcendantaliste — Scientifique. Ce ne sont là que quelques-uns des termes par lesquels l'œuvre d'Henry David Thoreau peut être classée. Ce sont peut-être les nombreuses « vies » de Thoreau, à la fois individuellement et collectivement, qui attirent une telle diversité de personnes vers ses écrits.

[Walden.org](#)



Les 3 influences

2 L'Ecclésiaste

ou le **Qohélet** (traduction grecque de l'hébreu קהלת *Qohelet*, « celui qui s'adresse à la foule ») est un livre de la Bible hébraïque et donc de l'Ancien Testament, faisant partie des Ketouvim, présent dans tous les canons (œuvre du iii^e siècle av. J.-C selon les exégètes)

Le livre se compose de réflexions générales, certaines passées dans notre langage courant (« [rien de nouveau sous le soleil](#) »), en paragraphes résignés évoquant le sens de la vie – ou l'apparente absence de sens – et débouchant sur quelques conseils pour la mener. Il proclame avec [fatalisme](#) la « [futilité](#) » et l'inanité de toute action humaine, sage comme fou connaissant le lot commun de la mort. Bien que le prêcheur place clairement la sagesse au-dessus de la folie, il ne lui reconnaît pas de valeur au-delà d'un simple agrément de l'existence. Face à cette absence de sens, l'auteur recommande de jouir des plaisirs simples de la vie quotidienne, comme le manger et le boire, la joie au travail, la compagnie de la personne qu'on aime, qui sont des dons de Dieu.

Source: *Wikipédia*



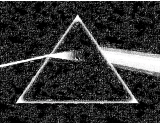
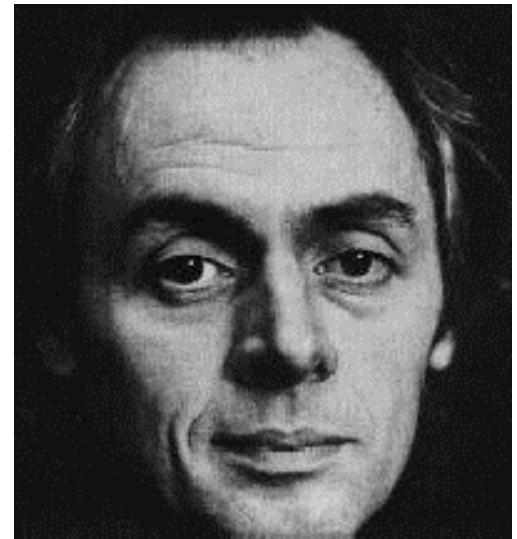
L'Ecclésiaste.

Un éclair d'athéisme au cœur de la Bible ?

Mathilde Lequin publié le 28 March 2012 dans Philomag

« Rien de nouveau sous le soleil », « il y a un temps pour tout »... Tout le monde connaît ces expressions devenues proverbiales... sans forcément savoir qu'elles viennent de la Bible. Issues de l'Ecclésiaste, ces sentences continuent de sonner juste, que l'on soit croyant ou non. Toujours actuel, puisqu'il met en jeu les questions fondamentales de la condition humaine, ce livre sacré a une portée universelle. Souvent obscur, car tissé de contradictions, le discours qu'y tient l'énigmatique Qohéleth séduit pourtant par sa noirceur désespérée et son ironie amère. L'existence est dénuée de sens, clame-t-il à coup d'aphorismes et d'images brutes, avant d'entonner son célèbre refrain : « vanité des vanités, tout est vanité »... Tout juste tempéré par une sagesse faite de résignation et d'abandon à Dieu, son souffle fiévreux n'est pas étranger à la fascination que ce court texte a exercée au fil des siècles : philosophes, poètes et peintres ont trouvé dans l'Ecclésiaste et sa rengaine lancinante une source continue d'inspiration.

3



<http://www.antebiel.com/reporter/expresslaing.html>

Ronald David Laing

est né à Glasgow (Écosse) en 1927. Il commence ses études de médecine pendant la Seconde Guerre mondiale à l'université de Glasgow. Pendant ses études, il s'intéresse particulièrement à la psychanalyse et entretient une correspondance avec Karl Jaspers. Lorsque la guerre de Corée éclate, en 1951, Ronald Laing est réquisitionné par l'armée. Il quitte l'armée en 1953 pour l'hôpital Royal de Gartnavel à Glasgow. Il quitte Glasgow, et part se former à Londres de 1956 à 1960. Il travaille à la Tavistock Clinic et se forme à l'Institut de psychanalyse. En 1965, il fonde avec David Cooper et Aaron Esterson la Philadelphia Association qui a pour but de créer des lieux d'accueils pour des patients considérés comme schizophrènes. Trois lieux seront ouverts. Le plus célèbre est le Kingsley Hall qui a fonctionné pendant cinq ans. Le travail effectué dans cet établissement est relaté par Mary Barnes dans son ouvrage Un voyage à travers la folie. Il meurt à Saint-Tropez en 1989 Voir son entretien donné à l'Express (lien ci-dessus)

Breathe

Les paroles sont de Roger Waters, et la musique de David Gilmour, Roger Waters et Rick Wright.

Breathe, breathe in the air,
Don't be afraid to care,
Leave, but don't leave me,
Look around, choose your own ground.
For long you live and high you fly
And smiles you'll give and tears you'll cry
And all you touch and all you see
Is all your life will ever be.
Run rabbit run
Dig that hole, forget the sun
And when at last the work is done
Don't sit down it's time to dig another one.
For long you live and high you fly
But only if you ride the tide
And balanced on the biggest wave
You race towards an early grave.

Copyright © 1973 Pink Floyd Music Publishers Ltd.

Les textes de Roger Waters

Respire

Respire, inspire l'air.
Ne crains pas de t'occuper de toi,
Va-t'en, mais ne me quitte pas,
Regarde autour de toi, et choisis ton chemin.
Vieux tu vivras et haut tu planeras
Et tous tes sourires, tous tes pleurs,
Tout ce que tu touches et vois
C'est là tout ce que ta vie sera.
Cours, petit lapin, cours !
Creuse ce trou, oublie le soleil.
Et quand ton boulot est enfin terminé,
Ne te repose pas, il est temps d'en creuser un autre.
Vieux tu vivras et haut tu planeras,
Mais seulement si tu suis le courant.
Et en équilibre sur la plus grosse vague,
Tu cours vers une mort prématurée.

Time

Les paroles sont de Roger Waters, la musique une composition collective.

Ticking away the moments that make up a dull day,
You fitter and waste the hours in an offhand way.
Kicking around on a piece of ground in your home town,
Waiting for someone or something to show you the way.
Tired of lying in the sunshine, staying home to watch the rain,
You are young and life is long, and there is time to kill today.
And then one day you find ten years have got behind you,
No one told you when to run, you missed the starting gun.
And you run and you run to catch up with the sun, but it's sinking,
Racing around to come up behind you again.
Sun is the same in a relative way, but you're older,
Shorter of breath, and one day closer to death.
Every year is getting shorter, never seems to find the time,
Plans that either come to nought or half a page of scribbled lines.
Hanging on in quiet desperation is the English way,
The time is gone, the song is over, thought I'd something more to say...

Copyright © 1973 Pink Floyd Music Publishers Ltd.



Horloges de Ian Emes
1972



Le temps

Les heures qui passent marquent l'ennui.
Tu les brûles et les gaspilles,
Errant dans le bled d'où tu viens,
Attendant qu'on te montre la voie.
Las de lézarder au soleil, marre de végéter chez toi à regarder la pluie.
Tu es jeune, la vie est longue et voilà qu'il y a du temps à tuer.
Un jour, tu t'apercevras que dix ans ont passé.
On ne t'a pas dit quand partir, tu as manqué le signal du départ.
Et tu cours à perdre haleine pour rattraper le soleil, mais il disparaît,
Pour réapparaître derrière toi.
Le soleil est toujours le même, mais tu as vieilli.
Tu t'essouffles, chaque jour te rapproches un peu plus de la mort.
Le temps accélère, les jours sont toujours trop courts.
Les projets foirent ou restent à l'état de quelques lignes griffonnées.
Tu te raccroches à un doux désespoir à l'anglaise.
Le temps est passé, la chanson est finie. J'aurais pensé en avoir plus à dire...

Source: seedfloyd.fr

Breathe (Reprise)

Les paroles sont de Roger Waters ; la musique est une composition collective.

Home, home again
I like to be here when I can
When I come home cold and tired
It's good to warm my bones beside the fire
Far away, across the fields,
The tolling of the iron bell
Calls the faithful to their knees
To hear the softly spoken magic spells...

Copyright © 1973 Pink Floyd Music Publishers Ltd.



Respire (reprise)

Chez moi, à nouveau chez moi
J'aime être là quand je peux
Quand je rentre transi de froid et crevé,
C'est bon de réchauffer mes vieux os au coin du feu.
Au loin, à travers les champs,
Le son de la cloche d'airain
Appelle les fidèles à s'agenouiller
Pour écouter les douces incantations magiques...

Money

. Paroles et musique sont de Roger Waters.

Money, get away!
Get a good job with more pay and you're OK
Money, it's a gas!
Grab that cash with both hands and make a stash.
New car, caviar, four star daydream
Think I'll buy me a football team.
Money, get back!
I'm all right Jack, keep your hands off my stack.
Money, it's a hit!
Don't give me that do goody good bullshit.
I'm in the high-fidelity first class travelling set
And I think I'll need a Lear jet.
Money, it's a crime!
Share it fairly but don't take a slice of my pie.
Money, so they say,
Is the root of all evil today.
But if you ask for a raise it's no surprise
They're giving none away!
Ha ha! I was in the right! [1](#)
Yes, absolutely in the right! [2](#)
I certainly was in the right! [3](#)
Yes definitely I'm right.
That geezer's cruising for a bruising! [4](#)
Why does anyone do anything? [5](#)
Yeah! [6](#)
Why does anyone do anything? [7](#)
I don't know, I was really drunk at the time! [8](#)
I was just telling him, he couldn't get into number two.
He was asking why he couldn't come up on freely (eleven ?)
After I yelling and screaming
And telling him why he wasn't coming up on freely (eleven ?)
It came to a heavy blow, which sorted the matter out. [9](#)
Yeah! [10](#)
I don't know, I was really drunk at the time. [11](#)

Copyright © 1973 Pink Floyd Music Publishers Ltd.



Le fric

Fric, fous le camp !
Trouve un bon job mieux payé, et t'es peinarde.
Le fric, c'est grisant !
Prends ce fric à pleines mains et planque le
Nouvelle bagnole, caviar, vie de rêve en quatre étoiles
Tiens, je pourrais bien m'acheter un club de foot.
Fric, reviens !
Je me fous du reste mais pas touche à mon magot.
Le fric, c'est le succès.
Garde tes merdes à deux balles,
Moi je voyage en première classe haute-fidélité.
Tiens, je pourrais bien acheter un jet privé.
Le fric, c'est un crime !
Partage le tien mais touche pas à mon pactole.
« Le fric », à ce qu'on dit,
« Est la cause de tous les maux de nos jours. »
Or si tu demandes une augmentation, ne t'étonnes pas
Qu'ils t'envoient balader !
« Hé hé ! J'avais raison ! »
« Ouais, absolument raison ! »
« Sûr que j'avais raison ! »
« J'ai entièrement raison.
Ce type cherchait les emmerdes ! »
« Pourquoi chacun fait-il n'importe quoi ? »
« Ouais ! »
« Pourquoi chacun fait-il n'importe quoi ? »
« Je ne sais pas, j'étais complètement bourré à ce moment-là. »
« Je lui ai juste dit qu'il ne pouvait pas monter dans le numéro deux.
Il a demandé pourquoi il ne pouvait pas monter gratis...
Alors que j'avais gueulé et hurlé
Et que je lui avais dit pourquoi il ne pouvait pas entrer gratis...
C'est parti comme un coup violent, ce qui a réglé l'affaire. »
« Ouais ! »
« Je ne sais pas, j'étais complètement bourré à ce moment-là. »

Source: seedfloyd.fr

Us and Them

Les paroles sont de Roger Waters et la musique, de Waters et Rick Wright.

Us, and them
And after all we're only ordinary men
Me, and you
God only knows it's not what we would choose to do
Forward he cried from the rear
And the front rank died
The General sat, and the lines on the map
Moved from side to side
Black and blue
And who knows which is which and who is who?
Up and down
And in the end, it's only round and round and round
Haven't you heard? It's a battle of words!
The poster bearer cried
"Listen son", said the man with the gun
"There's room for you inside."
"I mean, they're gonna kill ya.
So like if you give'em a quick short, sharp, shock, they won't do it again.
Dig it ? I mean he got off lightly
'Cause I would've given him a trashing.
I mean I only hit him once !
It was only a difference of right and wrong in it
I mean goodmanners don't cost nothing, do they, eh?"
Down and out
It can't be helped, but there's a lot of it about
With, without
And who'll deny it's what the fighting's all about?
Out of the way, it's a busy day
I've got things on my mind
For want of the price of tea and a slice
The old man died

Copyright © 1973 Pink Floyd Music Publishers Ltd.

Nous et eux

Nous, et eux,
Et après tout, nous ne sommes que des types ordinaires.
Toi et moi
Dieu seul sait que nous ne l'avons pas choisi.

« Avance » criait-il derrière lui.
Et le front est tombé.
Le Général s'est assis et les traits sur la carte
Se sont mis à trembler.
Noir et bleu,
Qui sait quoi est quoi et qui est qui ?
En haut et en bas,
Finalement, on ne fait que tourner en rond.
Ignore-tu que c'est une bataille de mots ?
Le porte-drapeau criait.
« Écoute fils », a dit l'homme au pistolet,
« Il y a de la place pour toi là-dedans. »

« J'vais t'dire, ils vont te tuer.
Alors si tu leurs files un coup direct, rapide, bien placé, ils ne recommenceront pas.
Pigé ? J'vais t'dire, il s'en est bien tiré,
Parc'que sinon, j'lui aurais filé une de ces dérouillées.
Je ne l'ai cogné qu'une seule fois !
C'était juste parce qu'on n'avait pas la même opinion.
J'veux dire, les bonnes manières ça coûte rien, pas vrai ? »
Épuisé.
On n'y peut rien s'il y en a des paquets comme ça...
Avec ou sans,
Et qui niera que c'est le nerf de la guerre ?
C'est inhabituel, aujourd'hui est un grand jour,
J'ai des tas de choses à penser.
Au prix d'une tasse de thé et d'une part de gâteau,
Le vieillard est mort.



Source: seedfloyd.fr

Brain Damage

(Roger Waters)

The lunatic is on the grass
The lunatic is on the grass
Remembering games and daisy chains and laughs
Got to keep the loonies on the path
The lunatic is in the hall
The lunatics are in my hall
The paper holds their folded faces to the floor
And every day the paper boy brings more
And if the dam breaks open many years too soon
And if there is no room upon the hill
And if your head explodes with dark forebodings too
I'll see you on the Dark Side Of The Moon
The lunatic is in my head
The lunatic is in my head
You raise the blade, you make the change
You re-arrange me 'til I'm sane
You lock the door
And throw away the key
There's someone in my head but it's not me.
And if the clouds bursts, thunder in your ear
You shout and no one seems to hear
And if the band you're in starts playing different tunes
I'll see you on the Dark Side Of The Moon.
"I can't think of anything to say, I mean it's...
Ha ha ha ha ha"
"I think it's marvelous.
Ha ha ha !"



Lésion cérébrale

Le fou est sur l'herbe
Le fou est sur l'herbe
Se souvenant des jeux, des guirlandes de pâquerettes et des rires
Faut garder les tordus dans le droit chemin
Le fou est dans le hall.
Les fous gisent dans mon hall.
Le journal maintient leurs visages pliés au sol
Et chaque jour le livreur en apporte davantage.
Et si ta carapace cède des années trop tôt,
Et s'il n'y a plus de place sur la colline,
Et si ta tête éclate sous le poids de mauvais pressentiments,
Je te retrouverai sur la Face cachée de la Lune
Le fou est dans ma tête.
Le fou est dans ma tête.
Tu brandis la lame, tu fais la différence.
Tu me soignes jusqu'à ce que je sois sain.
Tu verrouilles la porte
Et jettes la clef.
Il y a quelqu'un dans ma tête mais ce n'est pas moi.
Et si les nuages font éclater la foudre dans tes oreilles, Tu cries et
personne ne s'en inquiète. Et si ton groupe ne joue plus les mêmes
mélodies, Je te retrouverai sur la Face Cachée de la Lune.
« Je ne vois rien à dire, je veux dire c'est...
Ha ha ha ha ha »
« Je trouve ça merveilleux !
Ha ha ha

Source: seedfloyd.fr

Eclipse

(Waters)

All that you touch
And all that you see
All that you taste
All that you feel
And all that you love
And all that you hate
All you distrust
All you save
And all that you give
And all that you deal
And all that you buy
Beg borrow or steal
And all you create
And all you destroy
And all that you do
And all that you say
And all that you eat
And everyone you meet
And all that you slight
And everyone you fight
And all that is now
And all that is gone
And all that's to come
And everything under the sun is in tune
But the sun is eclipsed by the moon
"There is no dark side of the moon really.
Matter of fact it's all dark."

Copyright © 1973 Pink Floyd Music Publishers Ltd.



Éclipse

Tout ce que tu touches,
Tout ce que tu vois,
Tout ce que tu goûtes,
Tout ce que tu ressens,
Tout ce que tu aimes,
Tout ce que tu hais,
Tout ce dont tu doutes,
Tout ce que tu preserves,
Tout ce que tu donnes,
Tout ce que tu vends,
Tout ce que tu achètes,
Mendies, empruntes ou voles,
Tout ce que tu crées,
Tout ce que tu détruis,
Tout ce que tu fais,
Tout ce que tu dis,
Tout ce que tu manges,
Tous ceux que tu rencontres,
Tous ceux que tu offenses,
Tous ceux que tu combats,
Tout ça c'est du présent
Tout ça c'est du passé,
Tout ça c'est l'avenir,
Et sous le soleil tout est harmonie,
Mais la lune éclipse le soleil.
**« Il n'y a pas vraiment de face cachée de la lune.
En fait, tout est noir. » (Gerry Driscoll)**

Source: seedfloyd.fr

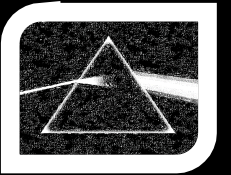
Speak to Me

Les battements de cœur qui ouvrent l'album sont combinés au sein d'une boucle sonore (horloges, caisse enregistreuse, cri de Clare Tory, rires , hélicoptère...) qui vont constituer un leitmotiv (retour des pulsations à la fin de l'enregistrement) ; une introduction quasi opératique selon Philippe Gonin qui va nourrir l'œuvre conceptuelle. La naissance et l'éveil , l'entrée progressive dans la vie avec son lot de questions (phrases prononcées) sont les idées directrices.

Breathe

La chanson investit le monde du nouveau né qui doit affronter l'existence. « Respire, respire l'air » est un élan , un encouragement à suivre sa propre voie, de profiter de la vie , de ne pas subir les injonctions, le temps est vraiment compté. Cette « philosophie de l'existence » amène les hommes à mesurer la fragilité de la vie et ses contradictions.

On the Run



D'un registre diamétralement opposé, le titre suivant **On The Run** (initialement intitulé **The Travel Sequence**) est un OVNI dans la discographie de Floyd, précurseur de la musique techno avec vingt ans d'avance. Une série de huit notes jouées en boucle dans une cabine Leslie sur un synthétiseur AKS de la marque EMS puis accélérées via un VCS3 (un modèle que les Who ont grandement utilisé sur **Who's Next**) jusqu'à un tempo de 165BPM lui accordant cet effet Doppler. Pour exemple, c'est le tempo utilisé dans la drum&bass ou la techno hardcore. Des sons comme les bruits de pas (puisés dans l'impressionnante sonothèque d'EMI), une explosion ou encore l'annonce d'aéroport sont ensuite collés. Une seule partie de guitare peut être entendue vers la fin, avant l'explosion. Cette recherche avant-gardiste traite des voyages (Rick Wright avait une phobie des vols en avion) que l'homme effectue pour combler la futilité de son existence et le titre (que l'on peut traduire par « en cavale » ou bien « dans une course » effrénée) ainsi que la course d'un inconnu essoufflé traduit celle qui nous oppose au temps qui passe. Source: *Site Rock is n't dead, Rock is alive.*

Time

Une des chansons les plus philosophiques. Waters décrypte son propre rapport au temps, il prend conscience de « la course inexorable du temps qui passe ». Il est urgent de prendre en main son destin. « Il délivre un message tragiquement universel : chaque jour qui passe nous rapproche un peu plus de la mort. » (*Pink Floyd la totale, EPA.*) Les horloges de Time sonnent l'éveil des esprits. Ce titre puissant va marquer de nombreuses générations , il est signé par les quatre membres du Floyd.

FACE A

The Great Gig in The Sky

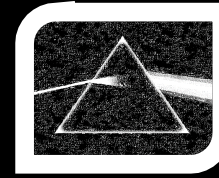
Un des sommets artistiques de l'album, la matrice de la composition de Rick Wright dénonçait dans un premier temps comment les religions pouvaient conduire à l'aliénation. Cette thématique fut abandonnée pour évoquer l'angoisse du claviériste lors des vols en avion. Le morceau est un prolongement de Time, les accords de Wright associés à l'improvisation remarquable de la chanteuse Clare Tory amènent le groupe vers les sommets. Ce « grand spectacle du ciel » est une référence possible à Thanatos et Moros (mythologie grecque: personnification de la mort et de la fatalité) cf. *Pink Floyd , la totale EPA.*

Money

Les paroles de Money dénoncent l'argent roi, son influence néfaste, son pouvoir. L'ironie et le ton sarcastique affichés correspondent bien à la personnalité de Waters. Sa critique des dérives du libéralisme, du cynisme du capitalisme ne fait que commencer (les albums suivants vont être encore plus engagés dans cette voie). Money « transpire » littéralement l'époque de la société consommation, des excès en tout genre, une période de basculement où les inégalités vont se creuser. « L'argent c'est un crime », c'est avec une chanson anti-capitaliste que le groupe va connaître un succès mondial et l'accumulation des royalties.

Us And Them

La sensibilité de Wright et la plume de Waters investissent la question sur le fondement de notre humanité, une évaluation de notre existence face à la violence de la guerre, face aux ordres criminels (1^{ère} guerre mondiale), comment sommes-nous exposés aux ordres destructeurs ? Le texte évoque également les préjugés raciaux, la valeur de nos libertés et la question des laisser-pour-compte. Un monologue est inscrit sur la bande relatant de l'exposition des hommes à la violence.



Any Colour You Like

Des interprétations de cet instrumental établissent un parallèle entre ce titre et la formule de Henry Ford pour le lancement de la Ford T au début du XX^{ème} siècle « N'importe quelle couleur de son choix, du moment que c'est le noir ». Doit-on y voir une critique du système fordiste et capitaliste. L'illusion du « non choix », des hommes transformés en esclaves par les industries. Ce titre sert de transition pour faire glisser l'auditeur dans l'anti-chambre de la démence. Cf. *Pink Floyd, La totale, EPA*.

Brain Damage



La chanson est une évocation poétique de l'influence et de la proximité de Syd Barrett avec Waters, la force des souvenirs d'enfance (« The lunatic is on the grass »). La maladie mentale de l'ancien leader des Floyd laisse des traces indélébiles. Waters étend son questionnement sur la folie et son apparence dans la société (« There's someone in my head but it's not me ») et la possibilité de mieux connaître l'autre en explorant « la face cachée de la lune ». Dans les légendes, la lune joue un rôle sur la psyché des hommes.

FACE B

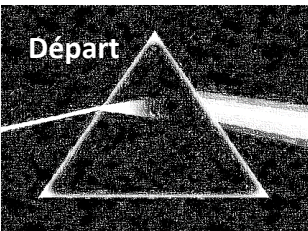
Eclipse

« Les paroles d'Eclipse sont les derniers mots d'une tragédie moderne » cf. *Pink Floyd, la Totale, EPA*. Waters a rajouté cette chanson pour clore l'album et faire l'inventaire des idées brassées par nos vies terriennes (« All that you touch, All that you see »). L'influence spirituelle de l'Ecclésiaste amène Waters à conclure sur une vision lucide mais angoissante sur la mesure de l'existence. Waters initie « un réalisme poétique en musique » cf. *Pink Floyd, la Totale, EPA*, le rideau tombe, le soleil est éclipsé par la lune. La pulsation cardiaque revient nourrir le cours de l'existence et la fin de l'album.

Dark Side Game of the goose

Pink Floyd Live à Pompeii
4-7 Octobre 1971

Fin de l'apothéose psychédélique



1 Cuisine de Nick Mason , ST. Augustine Rd, Camden Nov. 1971

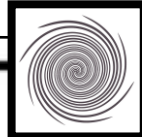


Roger Waters



I found !

3 Aliénation de l'enfance



Substrat



4 Les maux de la société moderne

5 Le néant et la bataille perdue contre la mort



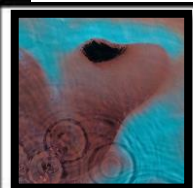
6 Trauma Syd Barrett

Bon pour une analyse psychiatrique passe un tour

Matrice pré Dark side



13 Retourne à la case n°7



Meddle 1971

12



Musique de *Zabriskie Point* d'Antonioni 1970

11



Music from the Body R. Waters 1970

10

Breathe, Us and Them, Brain Damage, titres déjà ébauchés

9

29 Nov. -10 déc. 1971 démos et écritures, studio Deca à Londres

8

Anagramme de MOYEN ? ou passe un tour

7



Idee du concept album au studio Deca



14

Enchaîner les chansons pour faire de l'album une seule et même plage

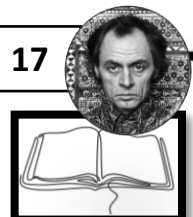
15

Walden, 1854 de Thoreau (Philosophe américain)



16

La Bible L'Ecclésiaste



17

The politics of Experience, 1967 du psychiatre anglais R.D Laing

18

janvier 1972 répétition de Bermondsey dans une salle appartenant aux Rolling stones

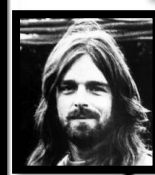
19

Avance de 4 cases

20



© N.M 2022



Rick Wright aiguille Storm Thorgerson pour le choix de la pochette

27



Tournée européenne, 18-22Mai



Tournée aux Etats-Unis, 14 Avril-4 Mai 1972

25



Fin de l'enregistrement de la B.O de *La vallée*

24

Pink Floyd au Japon, 6-13 Mars 1972

23



Enregistrement d'*Obscured by clouds* au Château d'Hérouville en Normandie 23-29 Février 1972

22



Tournée au Royaume-Uni 20 Janvier-20 Février 1972

21



Des compositions dans leur liquide amniotique et rodées en tournée

28



Début Enregistrement Abbey Road, Mai 1972



Alan Parsons, ingénieur du son

29

Boucle de *Money* reconstituée, 6 Juin 1972



Solos de guitare de David Gilmour sur *Money* et *Time*

31

Performance vocale de Clare Torgy sur *Great Gig* 21 Janvier 1973

32



Présentation de l'album par EMI, 27 février 1973

33



23 Mars 1973

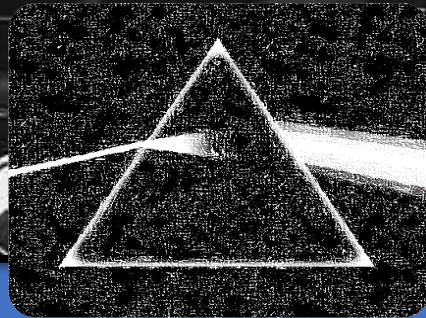
The Dark Side of the moon , une œuvre conceptuelle et collective



**ENREGISTRER ET
INTERPRETER**



Alan Parsons à la console, un contributeur de premier plan.



Le principe de **l'analogique** est de **reproduire le signal à enregistrer** (audio , vidéo...) sous forme **similaire** sur un support (magnétique en général) .Par exemple lorsque l'on enregistre un signal audio sur un système analogique le signal présent sur la bande suivra les mêmes amplitudes (» la même courbe «) que l'onde sonore (avec plus ou moins de fidélité) : les variations de pressions caractéristiques d'une onde sonore seront traduites en variations d'un signal électrique . Ainsi l'amplitude électrique du signal analogique sera l'image plus ou moins fidèle du signal à enregistrer (audio , vidéo...)

Un Enregistrement analogique de très haut niveau



L'enregistrement de **Dark Side of the moon** marque la consécration technique et artistique du studio d'enregistrement. La figure de l'ingénieur du son s'impose . Il devient un véritable collaborateur des musiciens ou des groupes. La figure tutélaire du manager de groupe qui exerce un contrôle sur toute la production artistique s'assouplit, laissant plus de place à des ingénieurs rompus aux techniques de plus en plus sophistiquées. L'enregistrement de Dark Side symbolise *l'apogée du mode **analogique** (né avec l'électricité)* . Le numérique (né avec l'informatique) n'existe pas. La marge de manœuvre est souvent étroite pour ne pas échouer dans les différentes prises. Tout le génie des ingénieurs est à l'œuvre comme celui **d'Alan Parsons**. Enregistrer devient une « aventure » qui laisse place à l'expérimentation. Les musiciens et les ingénieurs du son échangent en permanence , ils font corps avec le studio pendant plusieurs semaines. Le lieu physique du studio joue encore toute son importance, **Abbey road studio** est la référence (studio des Beatles), le savoir faire anglais. Les ingénieurs deviennent des médiateurs entre les musiciens du groupe pour trouver un point d'équilibre dans le choix définitif de la tonalité à donner au mixage de l'album. Créer une identité sonore d'un enregistrement devient désormais la norme de toute production musicale. Cette relative liberté (pouvoir disposer du matériel sans contrôle) et l'élan collectif de la réalisation disparaîtront avec le poids des enjeux commerciaux et la toute puissance des producteurs dans les années 80. L'arrivée des Home studios plus tard va redistribuer les cartes. N.M.

Abbey Road
Studio 3 vers 1973
où Pink Floyd a
enregistré Dark
Side of the Moon

Source: Abbey road





La console de mixage EMI TG12345 (capable de travailler avec jusqu'à 16 pistes différentes à la fois)
Première console à transistors.

Ecoutes Tannoy Gold

Neuman U47

Neuman U 87

Limiteurs fairchild
660

Revox A77

Réverbérations EMT 140 plate

Dark Side
Studio

Magnétophone studer A80 2 pouces



Dark Side Armada

Batterie Ludwig Waves Hokusa 1973

Synthi VCS3 , 1969

EMS Synthi AKS

Rototoms

Piano électrique Wurlitzer

EMS Synthi HIFI, 1972

Clavier de commande DK1

Minimoog

Orgue Hammond RT3

Pedal steel guitar ,
Fender 1000, 1962

Black Fender
Stratocaster

Amplificateur HIWATT

Steinway de concert

Saxophone Ténor



Binson Echorec



Cabine Leslie 122



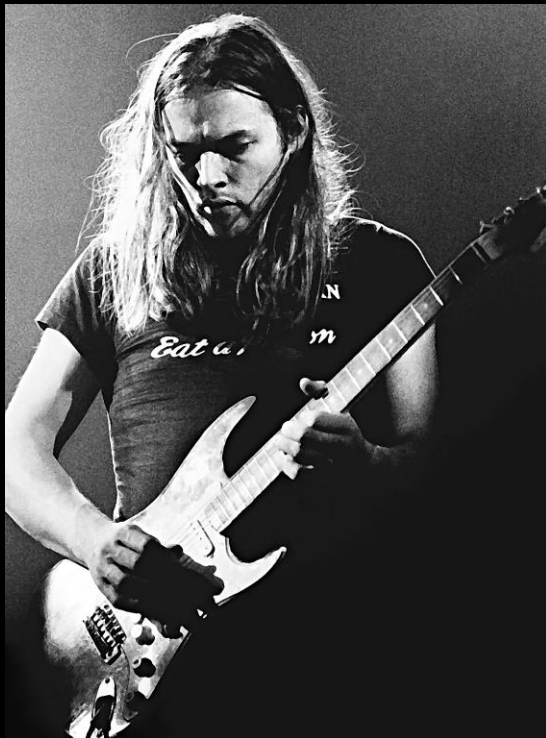
Basse Fender Précision
Sunburst

Bill Lewis 24 Fret

Colorsound powerboost

©
Infographie:
N. M





PINK FLOYD

TOUR '72



Jan. 20th	The Dome, Brighton
21st	Guildhall, Portsmouth
22nd	Winter Gardens, Bournemouth
23rd	Guildhall, Southampton
27th	City Hall, Newcastle
28th	Town Hall, Leeds
Feb. 5th	Colston Hall, Bristol
10th	De Montfort Hall, Leicester
11th	Free Trade Hall, Manchester
12th	City Hall, Sheffield
13th	Empire, Liverpool

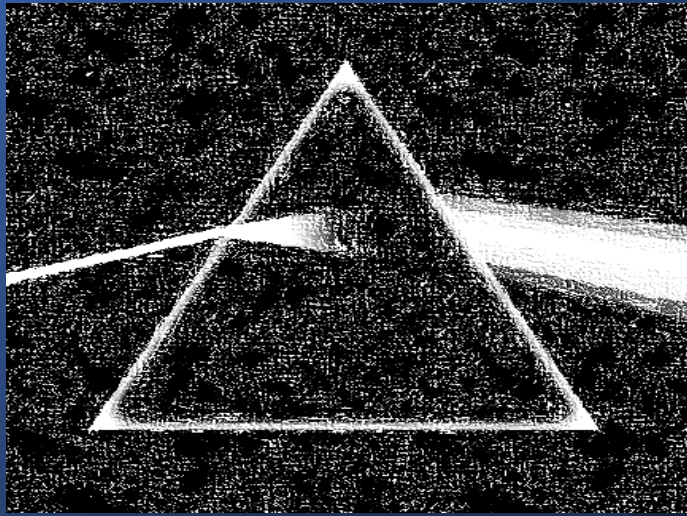
FEBRUARY 17th, 18th & 19th
RAINBOW THEATRE, LONDON



The Dark Side of the moon , une œuvre conceptuelle et collective



L'ŒUVRE VISUELLE



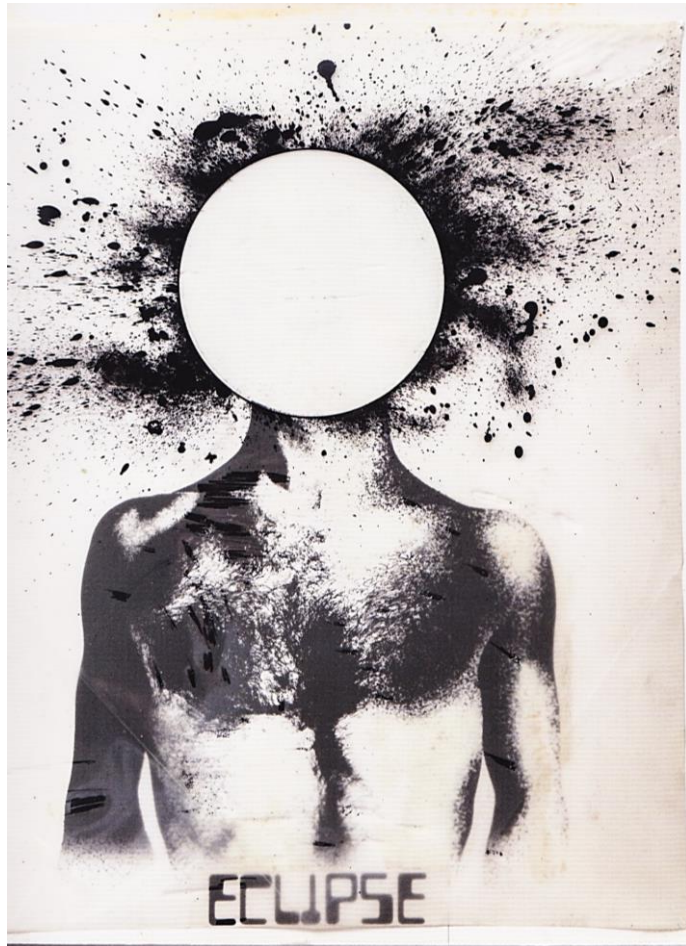
La pochette du siècle ?

La question se pose sans prétention tant le graphique visuel du packaging est entré dans les annales du siècle dernier, au même titre que les clichés des premiers essais nucléaires, le portrait du Che photographié par Alberto Korda ou bien Neil Armstrong posant le pied sur la lune. Le prisme deviendra l'emblème intemporel de Pink Floyd, sa simple vue suffisant à caractériser le groupe sans le nommer. La paternité de cette œuvre revient au collectif anglais Hipgnosis, formé de Storm Thorgerson et Aubrey Powell. Ils signèrent toutes les pochettes du groupe depuis ***A Saucerful of Secrets*** et jouissaient d'une totale confiance de leur part malgré les réticences chez EMI qui ne comprenait guère les pochettes vides de tout texte. (...) Hipgnosis reste l'auteur des plus grandes pochettes rock des seventies.

L'œuvre visuelle

Convertir et associer une composition musicale à des images devient un enjeu majeur de l'industrie musicale. La pochette du vinyle est un espace à investir. Sa composition relève souvent des choix des éditeurs musicaux qui pendant longtemps ne se soucient pas ou peu de la qualité artistique de l'iconographie. Les années 60-70 correspondent à une vraie révolution formelle dans la mesure où le support matériel de la musique n'est plus négligé et devient un moyen d'expression et de promotion plus personnalisé des artistes enregistrés. La contribution de Pink Floyd à l'émergence d'une esthétique pensée, faisant de l'objet un corrolaire dynamique de la musique, est capitale durant cette période. Le prisme devient rapidement une icône des bacs à disques, son signal visuel très efficace participe à son énorme succès commercial. La question qui s'impose depuis : "Qui n'a jamais vu le prisme sur fond noir" ? Pink Floyd a depuis ses débuts multiplié des expériences visuelles souvent de manière empirique. Une nouvelle génération de créateurs émerge (photographes designers et cinéastes d'avant-garde) qui met en place une collaboration très fructueuse avec le groupe anglais. En plus de l'enjeu de la pochette, viennent se greffer les effets visuels sur scène, les animations qui modernisent la scénographie des concerts rock des années 70. L'image devient un pilier de l'expression du groupe après 1973. N.M

L'œuvre visuelle



Projet d'illustration pour le titre Eclipse , premier nom de l'album en 1972, source : The mortal remains, Edition M. Lafon



Storm Thorgerson

1944-2013

Photo Designer,

Aubrey Powell

Fondateurs du studio **Hipgnosis**

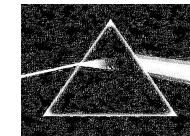
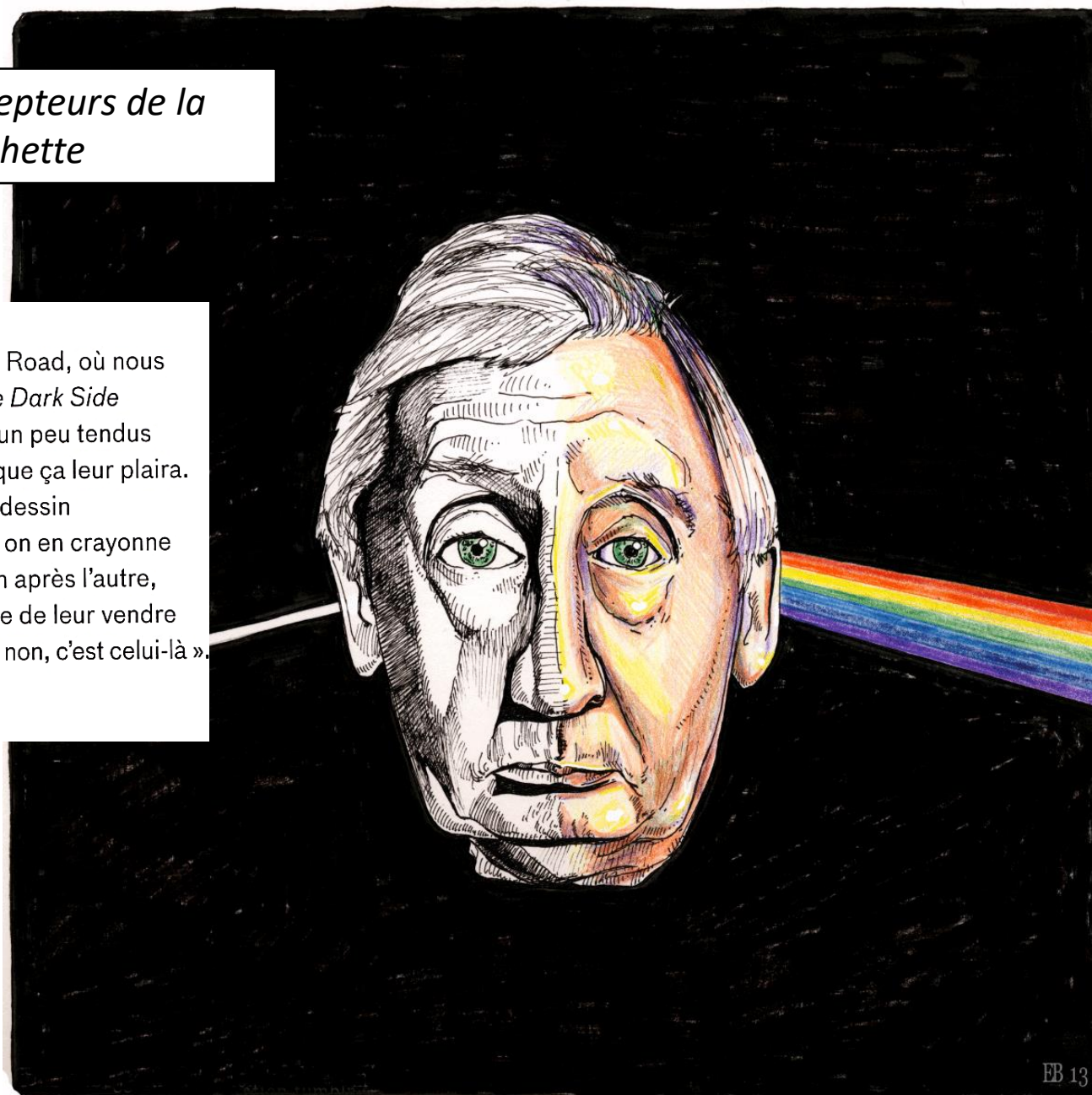
*Les concepteurs de la
pochette*

Fin 1972, Storm Thorgerson et moi-même nous trouvons à Abbey Road, où nous devons montrer à Pink Floyd nos idées pour la couverture de *The Dark Side of the Moon*. Ce sont des amis, mais nous sommes quand même un peu tendus à l'idée d'arriver en pleine séance d'enregistrement, en espérant que ça leur plaira.

Nous leur présentons une douzaine de projets, y compris un dessin du désormais célèbre prisme, une esquisse rudimentaire comme on en crayonne au dos d'une serviette. Ils jettent un coup d'œil aux dessins et, l'un après l'autre, ils désignent le prisme en disant « celui-là ». Frustré, Storm essaie de leur vendre nos autres idées, mais les Pink Floyd sont unanimes. Ils insistent : « non, c'est celui-là ».

Je suis au septième ciel en sortant du studio, mais Storm est perturbé. Peu importe que les Pink Floyd aient choisi l'un de nos projets, ça le vexe qu'ils n'aient même pas envisagé les autres. Il est sombre. C'est tout lui : génial, mais incapable de pleinement profiter de son propre succès. Il est loin de se douter que le prisme de *The Dark Side of the Moon* va devenir une véritable icône.

Extrait de « Their mortal remains », texte de
Aubrey Powell, associé de Thorgerson, 2017
Michel Laffon



**Tempête
Thorgerson**

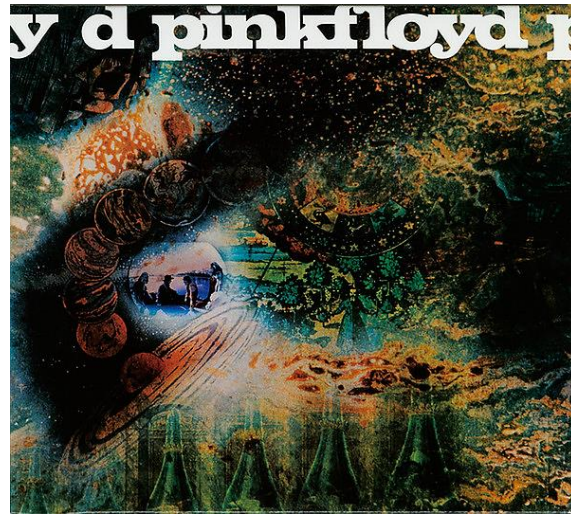
Plume et
encre/crayon
de couleur,
2013.



EB 13



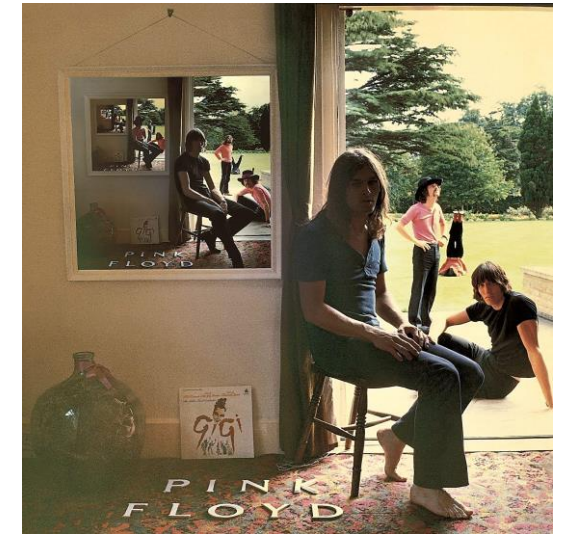
The piper at the gates of dawn, 1967



A saucerful of secrets, 1968

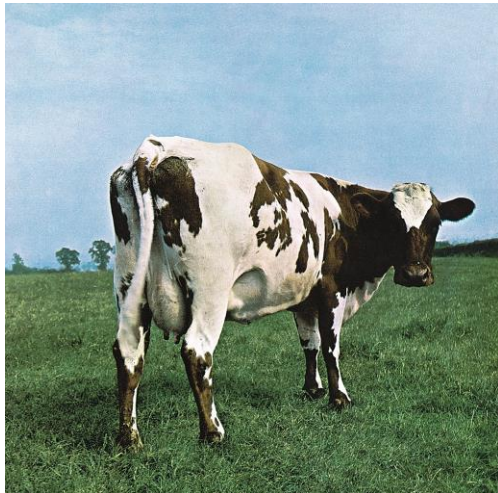


More, 1969

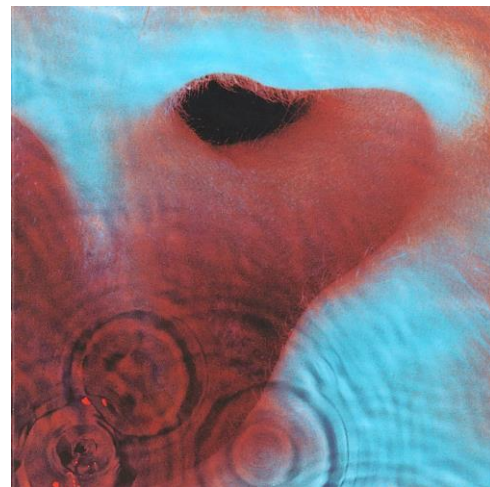


Ummaguma, 1969

La conception des pochettes par Storm Thorgerson et le studio Hipgnosis, des débuts à Dark Side



Atom Heart mother, 1970



Meddle, 1971



Obscured by clouds, 1972



The Dark Side of the moon, 1973

Un élément important de ce succès global est le dessin désormais célèbre de Hipgnosis pour la couverture. Lorsque Storm Thorgerson et Aubrey « Po » Powell viennent à Abbey Road assister aux dernières sessions d'enregistrement de l'album, Richard Wright suggère de rompre avec la tradition pour la nouvelle couverture. « Rick a dit “pour l'amour de Dieu, ne nous sers pas une autre de tes idées surréalistes”, se rappelle Powell. Il nous a dit aussi combien il aimait l'emballage d'une boîte de chocolats Black Magic – juste du noir et du blanc. Il trouvait que c'était un magnifique exemple de simplicité dans le design d'un produit. Storm et moi avons quitté le studio assez déprimés. »

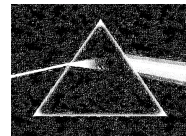
En panne d'inspiration, Powell feuillette un manuel de physique et s'arrête sur le dessin d'un presse-papier en verre posé sur une partition musicale, un rayon de lumière venu d'une fenêtre créant un effet d'arc-en-ciel sur le papier. « Storm a vu ça, a claqué les doigts et dit “ça y est”. »

Le dessin très simple d'un prisme décomposant la lumière en couleurs sur un fond noir est approuvé par l'ensemble du groupe. « Nous leur avons présenté d'autres idées mais, dès qu'ils ont vu le prisme, ils étaient unanimes », raconte Powell.

À l'époque, les maisons de disques commencent à insérer dans leurs pochettes des posters et des feuillets imprimés avec les paroles. Hipgnosis développe le thème de la couverture en photographiant les pyramides du Caire pour un poster, et ajoute d'autres images associées aux pyramides dans deux autocollants au format carte postale. « Il n'y avait aucun sens caché sous le prisme ou la pyramide, avoue Powell, c'est juste que la forme était parfaite. »

Le graphisme de *The Dark Side of the Moon* est si étroitement lié à la musique qu'on ne peut plus imaginer l'un sans l'autre. Intemporels, tous deux continuent à séduire de nouvelles générations et de nouveaux publics. Étrangement, dans un monde qui bouge encore plus vite qu'en 1973, le commentaire de Pink Floyd sur le stress de la vie moderne et d'une mortalité envahissante n'a pas pris une ride.

Source: *The mortal remains*,
Ed. Michel Laffon, 2017



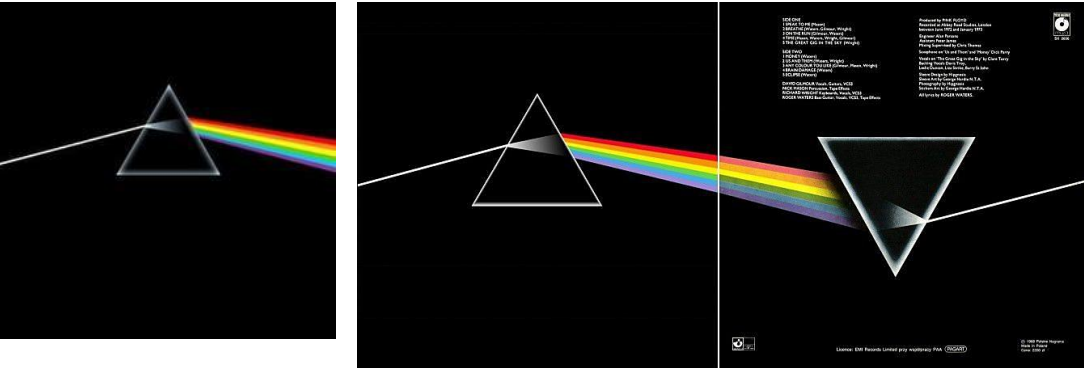
The Dark Side of the Moon : l'impact universel d'un visuel sobre

Cette pochette, qui figure parmi les plus mondialement célèbres de toute l'histoire de la musique rock, doit sa force à un visuel extrêmement simple, et beau tout autant dans sa pureté.

Décomposition-recomposition

Sur un fond noir, un triangle équilatéral occupe le centre du carré, symbolisant un prisme optique. À gauche, un trait de lumière blanche entre, traverse le prisme, et en ressort à droite, décomposé en six couleurs fondamentales de la lumière : rouge, orange, jaune, vert, bleu et violet. Ce faisceau de six couleurs se recompose en un unique faisceau de lumière blanche à travers un autre prisme, pointe en bas, au verso de la pochette, et se prolonge sur le recto, refermant ainsi la boucle. Remarquons cependant au passage que, sur le plan de la physique, ce verso ne tient pas la route : une lumière blanche décomposée ne se recompose pas à travers un prisme inversé, mais à travers une lentille convexe. Mais c'est sur le plan de la symbolique que cette pochette doit être comprise, en montrant ce cycle perpétuel de décomposition-recomposition, d'où l'importance graphique de ce prisme inversé, fût-ce au prix d'une erreur de physique. Dans ce sens, cette pochette se rapproche de celle que l'indéracinable Thorgerson concevra en 1996 pour l'album solo *Broken China* de Rick Wright, qui y évoque une grave dépression nerveuse d'une amie. En effet, le verso de cette pochette montre une femme qui plonge au centre d'un cercle liquide, et se désintègre sous cette surface. Le verso montre le processus inverse, la même femme se reconstituant tandis qu'elle émerge du cercle liquide.

Entre le recto et le verso, et toujours sur fond noir, la lumière décomposée traverse, en six bandes horizontales, tout l'intérieur de la pochette qui s'ouvre. Tandis que les bandes rouge, orange, jaune, bleue et violette restent sagement horizontales, la bande verte divague et dessine de grandes sinuosités qui se répètent à intervalles réguliers : ce sont les diastoles et systoles bien reconnaissables d'un électrocardiogramme, illustration graphique des battements de cœur qui ouvrent et ferment l'album.



Pochette de Broken China de Rick Wright designé par Thorgerson, 1996



Symbolique...

La figure du triangle équilatéral répond à la forme des pyramides de Gizeh, qui figurent sur un poster et un autocollant offerts avec le 33-tours original, et en seront aussi un élément visuel fort. L'on connaît la symbolique associée à ce monument de l'Egypte ancienne, notamment due à l'application du nombre d'or : le rapport de l'apothème (la médiane d'une face) sur la demi-base de la même face de ces édifices coïnciderait quasiment exactement avec cette fameuse valeur 1,618 qui détermine les proportions parfaites d'essence divine (Le nombre d'or, noté Φ est le rapport de deux valeurs A et B tel que $A/B = (A+B)/A$. Sa valeur exacte est $(1 + \sqrt{5}) / 2$, elle est couramment approchée à 1,618). Les pyramides d'Egypte sont des tombeaux de pharaons présents en ces lieux depuis quarante siècles, comme disait Bonaparte. Ainsi, à cette notion de la perfection, se trouvent associées celles du temps, voire de l'éternité, du pouvoir et bien sûr de la mort.

Bien sûr, on peut encore décortiquer plus loin et faire, par exemple, un parallèle entre la pyramide qui a quatre faces chacune orientée vers un point cardinal, quatre étant aussi le nombre des membres du groupe. Ce serait certainement chercher à couper les cheveux en... quatre.

Source: Seedfloyd

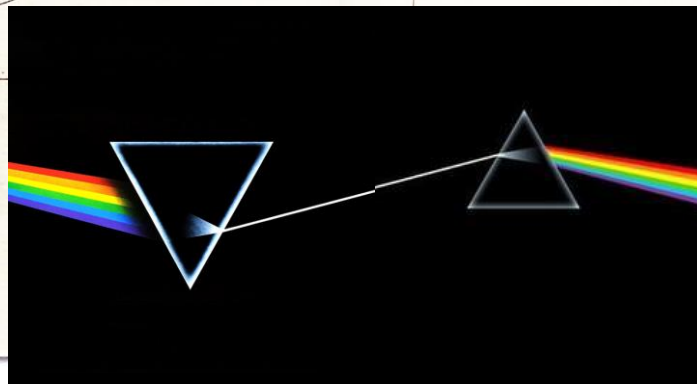
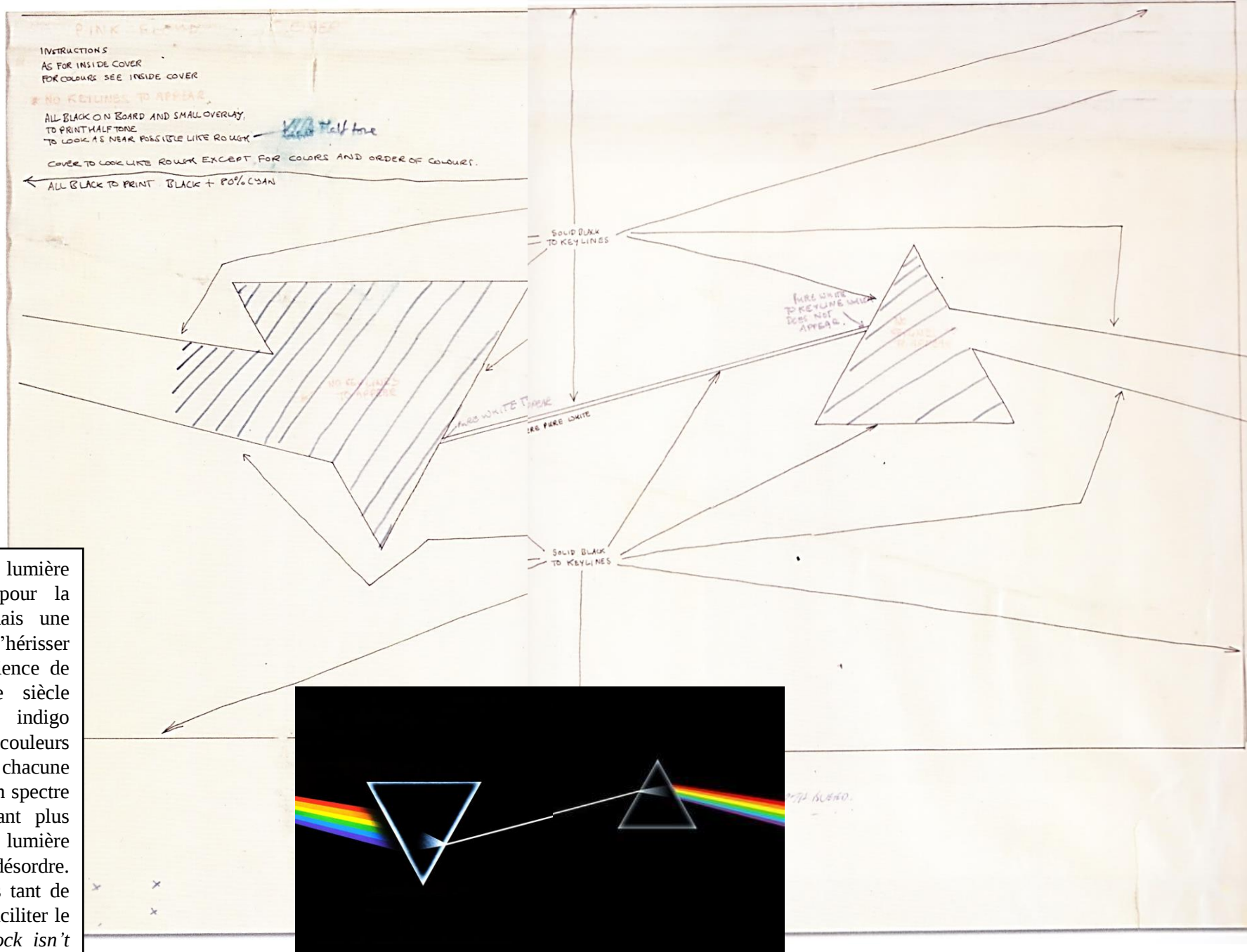


169 • CI-CONTRE • Illustration
au trait de George Hardie pour
la couverture de l'album
The Dark Side of the Moon, 1973.
Conception de Storm Thorgerson
/ Aubrey Powell chez Hipgnosis.
Collection d'Aubrey Powell

La plupart des illustrations proposées
par Hipgnosis pour les couvertures
d'albums étaient centrées sur une
image photographique, mais *The Dark
Side of the Moon* a été une exception.
Hipgnosis a fait appel aux talents
graphiques de George Hardie,
un ami sortant du Royal College of
Art qui avait travaillé récemment sur
la couverture du premier album de Led
Zeppelin. Son dessin au trait mécanique
indiquait aux imprimeries où appliquer
la couleur pour créer une image d'une
précision scientifique. Personne ne
savait exactement à quoi l'image finale
ressemblerait jusqu'à ce qu'elle sorte
de presse. Le résultat était surprenant
et, en l'occurrence, magistral.

Source: Their Mortal Remains,
Michel Lafon, 2017

Un prisme inversé recombina la lumière
réfractée. Une volonté esthétique pour la
commercialisation dans les bacs mais une
aberration scientifique qui aura le don d'hérisser
le poil à plus d'un. En effet l'expérience de
Newton qui remonte au XVII^{ème} siècle
n'oublie pas d'intégrer la couleur indigo
absente de la pochette (seules six couleurs
apparaissent) et la frontière entre chacune
d'entre elles étant clairement visible, un spectre
lumineux censé être continu. D'autant plus
qu'au recto, la décomposition de la lumière
balance le spectre lumineux dans le désordre.
Mais le but de Thorgerson n'était pas tant de
donner un cours de physique que de faciliter le
travail des disquaires. *Extrait site Rock isn't
dead , Rock is alive*



« Je suis allé à l'école de cinéma et je pense que je suis très influencé par le film, dans le sens où j'essaie d'obtenir de la grandeur, de l'ampleur à l'image afin de refléter la musique. Je pense que les peintres et les photographes que j'aime ont tous eu une influence. J'admire Kandinsky, Magritte, Ernst, Van Gogh et Dali, dans une certaine mesure. Des photographes aussi, comme Bill Brandt, Edward Weston, Ansel Adams et Man Ray. Mais ça a beaucoup à voir avec le fait de grandir dans le Cambridge des années 60, une époque de changements en Angleterre. Le cœur du problème est d'essayer de **représenter la musique**. Essayer de trouver un moyen de traduire l'audio en une image ou un dessin. » **Storm Thorgerson**



Wish you were here, 1975



Animals, 1977

Ian Ronald Emes

(né le 17 août 1949)

Artiste et réalisateur britannique.

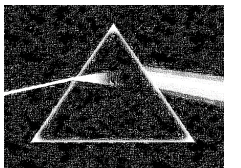
Il est connu pour utiliser des techniques cinématographiques innovantes et expérimentales et pour être l'animateur original de Pink Floyd

Au début des années soixante-dix, j'ai fait mes études en peinture et en sculpture ; mon processus de base était et est toujours le dessin. J'ai étudié le surréalisme et le dadaïsme en histoire de l'art. J'ai aimé l'œuvre de Magritte et Rousseau, mais aussi le « père » du surréalisme – De Chirico. Escher, dont les illusions optiques et les espaces contradictoires me fascinaient, était un *outsider*. Il y avait un lieu appelé le Laboratoire des Arts qui montrait le cinéma d'auteur européen de l'époque, Godard, Truffaut, Bergman, Fellini, Antonioni. Trois films ont eu une influence profonde : *Alphaville* de Godard, *Désert rouge* d'Antonioni et *Metropolis* de Fritz Lang. Les styles de ces films m'ont influencé jusqu'à ce jour. Il y avait un projet de film à l'université et je suis immédiatement tombé amoureux de ce médium. J'ai commencé à faire des films en 8 mm avec des élèves acteurs jouant dans des environnements que j'avais construits moi-même, ou je construisais des maquettes miniatures et déplaçais les choses à la main. Je fabriquais des mondes entiers. En même temps, je faisais de l'art cinétique à partir de mécanismes faits à la main et de lumières projetées. J'ai fait des spectacles de lumières « liquides » aux fêtes de fac. J'emportais un projecteur à une fête et je projetais toujours mes films sur de la musique Pink Floyd, généralement *Ummagumma*. La connectivité à la musique était arbitraire, mais la musique de Pink Floyd était parfaite parce qu'elle est tellement atmosphérique et spatiale.



(Photo : Mark Ferguson)

Extrait de l'entretien avec
Ian Emes, 19 janvier 2017,
Philippe Gonin



3. Keith m'a présenté un nouvel album de Floyd – *Meddle* – et il l'a mis sur le tourne-disque. Quand « *One Of These Days* » a commencé, ça m'a rempli l'esprit et j'ai vu le film, image par image, rempli de sensations de mouvements, de chutes et de vols. Je suis rentré directement chez moi et j'ai élaboré un story-board qui est devenu le modèle du film *French Windows* – la toute première interprétation plan par plan de la musique du Floyd.

Le processus qui a suivi a été méticuleux, mathématique, et a pris environ six mois. J'ai commencé par filmer des danseurs et des sculptures en fil de fer grande nature de figures qui tombent, puis j'ai rotoscopié le film en le projetant et en traçant les formes sur celluloïd. Ensuite, j'ai préparé des mises en page pour les fonds mouvants. Puis, j'ai tout tracé sur une feuille de celluloïd, et je les ai peints à l'arrière avec de l'acrylique. J'ai ensuite préparé le fil conducteur (instructions à la caméra) et j'ai tourné le film pendant deux mois sur une caméra Oxberry Rostrum. L'Oxberry était la caméra d'animation de premier choix à cette époque, une belle machine, dans laquelle une caméra est montée sur une colonne au-dessus de l'œuvre d'art, qui peut être déplacée précisément. À l'époque, on travaillait sur pellicule et non en numérique, de sorte qu'il n'y avait aucune chance de voir le résultat avant de la mettre en boîte et de l'envoyer pour traitement, ce qui prenait plusieurs jours. En d'autres termes, il fallait bien faire les choses parce qu'il n'y avait aucun moyen de les changer. J'avais donc fait le film à la main, seul. Je l'ai envoyé à un laboratoire de traitement à Londres. Il est revenu une semaine plus tard, je l'ai mis dans un synchroniseur d'images et je l'ai regardé.



Images extraites de l'animation « **French Windows** » œuvre qui a permis à Ian Emes d'attirer l'attention du groupe, film monté sur le titre « *One of these days* »

<https://youtu.be/L2WDB6tpIYM>

1 vidéo

Le film a trouvé sa place dans un programme appelé *The Old Grey Whistle Test* à la BBC, une émission connue pour diffuser de la nouvelle musique rock avec des animations expérimentales. Richard Wright a vu le film et le lendemain, j'ai reçu un appel du manager de Pink Floyd, Steve O'Rourke. Le groupe voulait me rencontrer. À cette époque, les jeunes n'étaient pas préoccupés par le succès. J'avais fait un film, seul, et je ne m'attendais à rien de plus. En fait, j'ai pensé que j'avais peut-être des ennuis.

J'ai loué une salle pour une projection privée dans le West End et j'ai attendu l'arrivée de Pink Floyd. Ils sont entrés, m'ont dit bonjour très poliment et j'ai projeté le film. David Gilmour s'est assis à côté de moi, et je me souviens qu'il tambourinait avec ses doigts sur l'accoudoir au rythme de « *One Of These Days* ». Le lendemain, Steve O'Rourke m'a appelé pour me dire que le groupe voulait que j'anime la séquence « *Time* » pour *The Dark Side Of The Moon*.



Extrait de l'entretien
avec Ian Emes, 19 janvier
2017, Philippe Gonin

Le groupe avait aimé les horloges volantes de *French Windows*, et m'a d'abord demandé de produire une séquence dédiée pour « Time ». Mon story-board initial était beaucoup plus long que l'animation qui a été réalisée, avec de nombreuses séquences d'horloges différentes, mais à cause des deadlines du groupe, je n'ai pu terminer environ qu'un quart des séquences prévues. J'ai toujours ces story-boards. L'animation « Time » a ensuite été projetée à Empire Pool Wembley en 1974, puis a tourné dans le monde entier, France, USA, Hollywood Bowl etc. Quand le groupe est revenu, ils m'ont demandé de présenter des planches pour l'album *The Dark Side Of The Moon*, ce que j'ai fait. Ils ont donné le feu vert à mes propositions, mais je n'avais que deux mois pour produire ce qui reviendrait à 40 minutes d'animation dessinée à la main. J'ai installé un studio à Dean Street et j'ai mis une équipe au travail, jour et nuit, pour respecter la date limite. C'était un grand saut pour moi, ayant été le seul animateur, avec un ou deux assistants auparavant. À cette époque, chaque image d'animation était dessinée à la main, soit 24 images par seconde, donc 12 dessins par seconde, soit 720 dessins par minute, et ainsi de suite.

J'ai produit environ 20 minutes de film, et je l'ai présenté au groupe à son retour de tournée. Ce fut un moment terrifiant que de présenter ce film à Pink Floyd dans une salle de projection. Bien que le groupe était ravi du film, les choses avaient changé dans le sens où Roger était plus loquace sur les images et avait des idées très précises sur ce qu'il voulait. Je suppose qu'il commençait à voir le potentiel de ce médium. Ce qu'il a ressenti, c'est que j'avais fait un film personnel, basé sur leur musique, ce qu'ils voulaient, je crois, c'était quelque chose de plus anonyme. Mais c'est mon style personnel qui les a attirés. Sur le plan historique, je suis le tremplin du saut que le Floyd a réalisé du *light show* vers les films. Grâce à mon style d'animation, ils ont vu la voie à suivre pour leur visuel scénique.

Comme vous l'avez dit, certains thèmes récurrents de mon travail sont devenus des icônes dans l'histoire visuelle du Floyd : l'homme qui tombe, la silhouette noire, l'électrocardiogramme, les perspectives infinies, les configurations géométriques, la mer de têtes etc. qui sont les signatures visuelles de mes dessins, peintures et sculptures précédents.

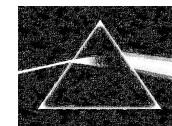
Extrait de l'entretien avec Ian Emes, 19 janvier 2017, Philippe Gonin



Animation créée en 1972 par Ian Emes pour le titre *Time*

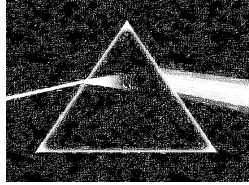
Roger Waters - Time (Live @ Mexico City 2016)

https://youtu.be/KPSz7Lv_B_c



Arthur Max

Chef décorateur , éclairagiste



L'énorme succès de *The Dark Side of the Moon* donna aux Pink Floyd l'occasion de revoir leur dispositif visuel scénique en 1974. Des améliorations significatives avaient déjà été apportées par Arthur Max, le chef décorateur et éclairagiste plusieurs fois primé pour son travail. Max avait créé la première installation d'éclairage complète des Pink Floyd en 1972 et, pour la tournée de *The Dark Side of the Moon*, il conçut cette fois des tours lumineuses mobiles (qui furent largement imitées par la suite) et un écran circulaire de douze mètres formant une surface de projection dans le fond de la scène. Cet écran, surnommé « Mr Screen », devint un élément incontournable des spectacles des Pink Floyd, puisqu'il apparaît dans les concerts à partir des années 1970 et jusqu'aux tournées mondiales marathons de *A Momentary Lapse of Reason* et de *The Division Bell* entre 1987 et 1994. Des séquences de films et de films d'animation furent commandées au cinéaste Peter Medak et au spécialiste de l'animation Ian Emes pour être projetées sur cet écran. Emes venait de créer le film *French Windows*, inspiré par « One of these Days » de l'album *Meddle* des Pink Floyd. Il allait encore concevoir des visuels tout aussi impressionnants pour « Time », tandis que Medak travailla sur des séquences destinées à accompagner « Money » et « Us and Them ».

Source: Their mortal remains

MR Screen, photo
Storm Thogerson



Live
1974



Pink Floyd while performing "Money" 1974.

<https://www.youtube.com/watch?v=-0kcet4aPpQ>

vidéo Clip Money



The Pink Floyd

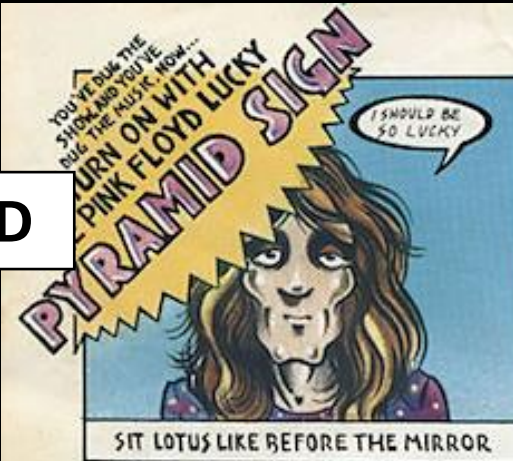
25¢

SUPER ALL-ACTION OFFICIAL MUSIC PROGRAMME FOR BOYS AND GIRLS!



Dark Side en BD

Programme de bandes dessinées,
conçu par Hipgnosis pour la
tournée de Pink Floyd en 1974
soutenant The Dark Side of the
Moon

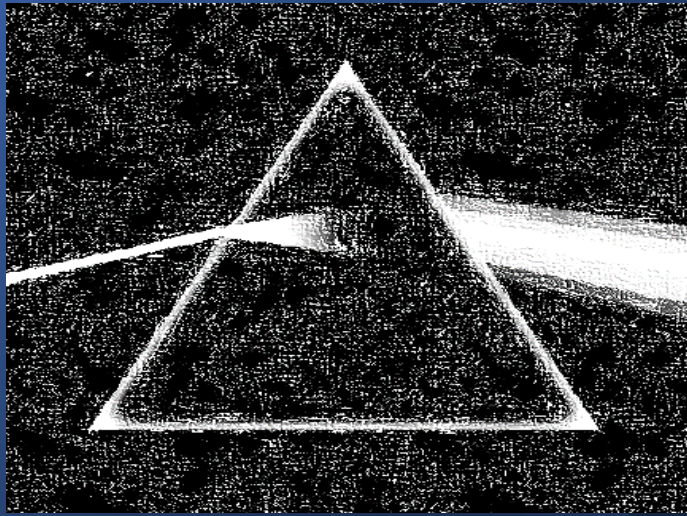


SOMMAIRE

The Dark Side of the moon , une œuvre conceptuelle et collective



L'ANNEE 73, UN TOURNANT DE L'HISTOIRE



Vous décrivez le public des jeunes canadiens en jeans et blousons, chaussés de Reebok. Aviez-vous constaté des évolutions par rapport au début et au milieu des années 70 ?

Pink Floyd n'était plus un groupe de contre-culture depuis une dizaine d'années. La contre-culture était devenue la culture dominante, le contre-système était devenu le système. Pink Floyd, groupe explorateur de la contre-culture musicale et culturelle, avait complètement intégré le système et était écouté par un public ayant complètement intégré la société de consommation américanisée. Au début, on entendait Pink Floyd sur les quelques radios contre-culturelles de la baie de San Francisco ou de Los Angeles. Avec *The Wall*, ils étaient partout. En allant au concert, cela m'avait frappé : sur les routes canadiennes, des milliers de voitures allaient à la salle, et dedans, c'était la même musique, celle de Pink Floyd, très fort ! Pink Floyd

était passé du Bilboquet avec quinze personnes à 2 heures du matin, à un phénomène de masse en stéréo et en FM.

L'année 73

Etablir des liens directs entre une œuvre musicale et un contexte historique ou une actualité reste un exercice difficile. Le contenu de *Dark side* est-il le résultat d'un engagement conscient des auteurs pour dépeindre leur époque ? Il est avéré que Roger Waters, à l'aune de ses trente ans perçoit sa vie différemment et des réflexions multiples s'imposent chez le bassiste des Floyd. Le « réalisme poétique » qu'il met brillamment en avant dans ses textes va influencer la suite de la carrière du leader du groupe. Waters a commencé à observer le système du show business notamment avec les tournées aux Etats-Unis. Le groupe connaît à la fin des années 60 et au début des années 70, la frénésie des déplacements et le début de la période pour les groupes de rock où l'argent devient une question centrale. Face à ces changements d'échelle, la musique composée devient une caisse de résonance permettant d'illustrer les angoisses d'une période ou de se projeter sur les tendances qui vont dessiner notre futur (une œuvre visionnaire ?). L'année 73 correspond à une année charnière à partir de laquelle le monde occidental entre dans des zones de turbulence économique, politique et diplomatique. Le choc pétrolier de 1973 marque les esprits, le pétrole devient l'or noir. Il provoque une poussée de fièvre sur les marchés économiques. Les tenants de la finance préparent la dérégulation (notamment en Angleterre), le libéralisme à tout crin cherche à ouvrir les échanges (cf. La pochette de *Dark Side* qui dévale dans le clip de *Money* les chaînes de production, un album devenant un objet de consommation planétaire). Le monde inégal creuse ses fossés, entre le Nord et le Sud, entre les classes sociales dans les pays industrialisés, le mot chômage devient une menace concrète et quotidienne. Le monde de 73 est loin d'être un monde pacifique, la guerre froide prépare sa réactivation, la guerre du Vietnam n'est pas terminée. Les vagues de contestations multiples portées par les mouvements libertaires ou pacifiques de l'année 68 sont déjà dans le rétroviseur. Depuis le changement de décennie, les inquiétudes grandissantes saisissent une grande partie de la jeunesse. ***Respire, inspire l'air. Ne crains pas de t'occuper de toi, Va-t'en, mais ne me quitte pas, Regarde autour de toi, et choisis ton chemin.*** » (Breathe, Roger Waters). Les premières paroles de l'album invite les individus à construire leur existence, en éveillant leur conscience, en s'élevant grâce aux connaissances tout en restant lucide sur les obstacles du cours de la vie. Le prisme et son faisceau de lumière défragmenté devient à partir de 73 un signal visuel fort qui devient pour leur propriétaire une sorte de totem qui propulse l'humanité dans la nouvelle époque. Un parallèle peut-être fait avec la sensation de la découverte du monolithe noir dans le film « 2001 l'Odyssée de l'espace » de Stanley Kubrick. N.M



Extrait interview de JM Leduc dans *Pink Floyd en France*, Eclipse, 2022

1973



Coup d'Etat de Pinochet au Chili, le 11 Septembre 1973



Sommet URSS-EU en juin 1973, signature d'un accord sur la prévention de la guerre nucléaire Nixon-Brejev



Guerre du Kippour
6 octobre 1973 – 25 octobre 1973



L'Europe des 9



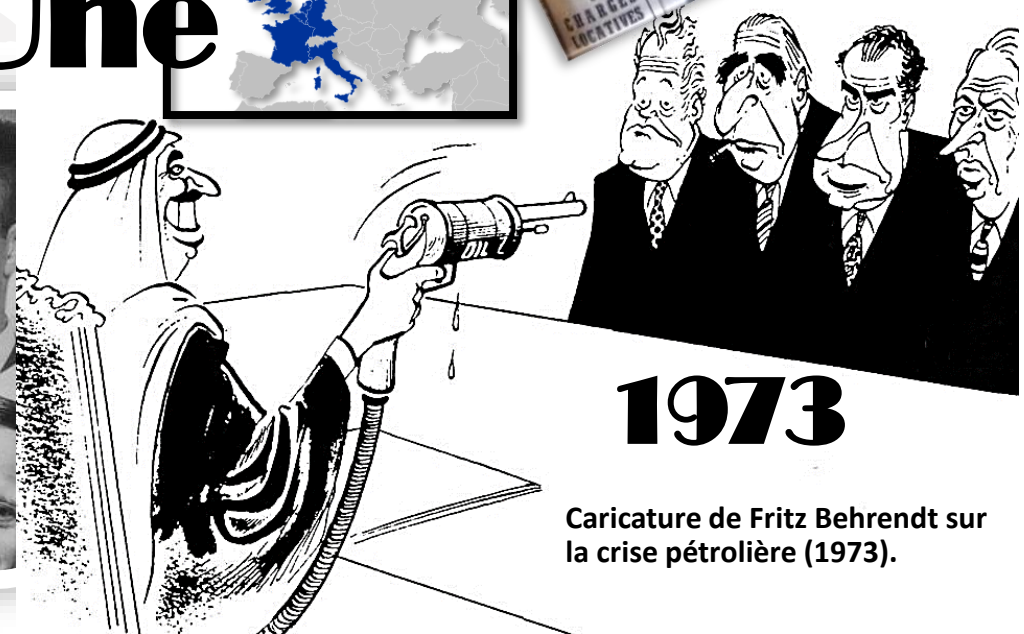
1973, A la Une



Départ des derniers soldats américains du Vietnam, 1973



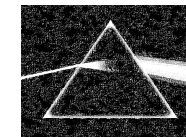
Nixon et le Watergate



1973

Caricature de Fritz Behrendt sur la crise pétrolière (1973).

L'ANNEE 73, un tournant



L'année 1973 est ce que l'on nomme, en histoire des relations internationales, **un « tournant »**. À ce titre, dès le début de l'année 1974, Georges Pompidou, alors qu'il s'adresse aux corps constitués, affirme : « nous entrons dans l'ère des incertitudes », évoquant essentiellement la situation internationale et l'ensemble des événements de l'année précédente. Un an plus tôt, tout semble pourtant aller pour le mieux dans tous les domaines.

Le 1^{er} janvier 1973, l'Europe des Six devient l'Europe des Neuf, le Royaume-Uni, le Danemark et l'Irlande rejoignant l'Allemagne, la France, l'Italie, la Belgique, les Pays-Bas et le Luxembourg au sein de la Communauté économique européenne (CEE) créée en 1957. Il a fallu plusieurs négociations et crises pour parvenir à intégrer ces trois nouveaux pays membres à cette communauté, qui avait connu des difficultés à se construire à six. Le marché commun s'agrandit donc au début de l'année 1973 après avoir réglé, provisoirement certes, la question problématique de ce premier élargissement. Le bloc que constitue l'Europe, qui évoque par ailleurs la possibilité de la constitution d'une véritable Union économique et monétaire, est en passe de devenir la deuxième puissance économique mondiale, menaçant les intérêts américains. 1973 semble donc s'ouvrir de façon positive pour l'Europe.

Au Viêtnam, la guerre, qui avait dans les faits commencé en 1946 en Indochine avant de s'interrompre brièvement en 1954 pour reprendre sur le seul territoire du Viêtnam au début des années 1960, connaissait un certain apaisement depuis le début des négociations à Paris en 1968, sans grandes avancées toutefois.(...) La guerre qui menaçait le monde d'une nouvelle conflagration d'envergure semble donc en passe de s'achever, avec notamment **le retrait des troupes américaines du Viêtnam**, ce qui représente un succès considérable. À nouveau, tout semble bien se dérouler dans les premiers mois de 1973.

D'autant que, alors que l'on s'était habitué depuis les années 1960 à ce qu'aux périodes de crise entre les États-Unis et l'Union des républiques socialistes soviétiques (URSS) succèdent des phases de détente, les relations entre les deux grands s'améliorent sensiblement au début des années 1970. Américains et Soviétiques réussissent non seulement à négocier, mais parviennent également à de grands succès, notamment sur le plan des armements stratégiques. (...) Là encore, on a donc **le sentiment que la détente est à son apogée**, au point que les Américains et les Soviétiques, qui avaient eu de grandes difficultés à se réunir au début des années 1960, se rencontrent à quatre reprises. Leonid Brejnev passe même une semaine aux États-Unis entre le 18 et le 25 juin 1973, pour signer un accord sur la prévention de la guerre nucléaire.

La désillusion est alors grande, car une série de facteurs, d'événements, de la construction européenne à la Guerre du Kippour en passant par les relations américano-soviétiques, viennent tout remettre en question, faisant de 1973 une année charnière dans ses retournements et autres évolutions.

Vers une nouvelle guerre froide ?

Reflux américain versus percée soviétique

Au Viêtnam, le cessez-le-feu est rapidement remis en question. Du côté du Viêtnam du Sud comme de celui du Viêtnam du Nord et des Vietcongs, les opérations militaires reprennent. Les communistes ont le vent en poupe et prennent le contrôle des différents pays de l'ancienne Indochine : le Cambodge avec les Khmers rouges, le Laos, puis le Viêtnam du Sud, qui tombe en 1975. Ce que l'on pensait être une vraie paix se révèle donc une trêve qui profite au monde communiste asiatique, qui parvient à mettre à bas l'ensemble de l'édifice américain. Aux États-Unis, la question vietnamienne est d'importance car la population supporte de plus en plus mal la guerre. Lors de manifestations, en 1972 et 1973, les Américains affirment leur volonté de voir cette intervention prendre fin (...)

Un autre aspect important est celui de la perte de prestige de la puissance américaine. Tout d'abord, les accords de cessez-le-feu au Viêtnam font apparaître que les Américains ont en réalité perdu la guerre, qu'ils ont passé des années à envoyer des troupes avec toutes les conséquences psychologiques, politiques, etc., et qu'en définitive ce sont les communistes qui vont l'emporter. La même année se développe aux États-Unis le scandale du **Watergate**, certes sans rapport direct avec la politique internationale, mais qui a tout de même certaines répercussions, notamment en ce qu'elle menace directement, elle aussi, le prestige des États-Unis. Cette affaire, apparemment de droit commun, éclate au moment de la campagne électorale de 1972 et se développe *via* la presse américaine, qui multiplie les révélations au moment des procès, alors qu'il apparaît de plus en plus certain que le coupable se trouve à la Maison-Blanche. Le président Richard Nixon est, par la suite, conduit à démissionner, en 1974. Le prestige américain est également ébranlé par **le coup d'État du 11 septembre 1973 au Chili**. Le président Salvador Allende, au pouvoir depuis 1970, est renversé par l'armée, menée par le général Pinochet, presque certainement soutenu par la CIA.

Sur le plan des relations américano-soviétiques, la puissance américaine apparaît en péril pour avoir accepté la parité stratégique, *via* les accords SALT et ceux de juin 1973, comptant sur le fait qu'ils détenaient un avantage qualitatif sur les Soviétiques (...). Aussi, Moscou a non seulement rattrapé son retard technologique sur le plan des armements, mais semble, de plus, aller de l'avant dans bien des régions du monde. Si dans certains cas, comme en Égypte, les conseillers militaires de Moscou sont mis à la porte, dans d'autres, les Soviétiques s'avèrent d'indispensables soutiens. C'est notamment le cas pour le régime syrien – déjà – et l'Irak. Les Soviétiques ont un certain nombre de positions solides dans le monde arabe, mais aussi sur l'ensemble du continent africain, notamment en Algérie. L'expansionnisme soviétique semble donc se manifester précisément au moment où les Américains opèrent un certain retrait sur de nombreuses positions, surtout en raison de la pression de l'opinion publique. Aussi, alors même que la détente est à son apogée, Washington tend à reprocher à Moscou de profiter de celle-ci pour gagner des points et des positions : de ce point de vue, l'année 1973 est un tournant, dans la mesure où le basculement entre la détente et la « nouvelle guerre froide » est en passe de s'opérer, bien qu'il faille attendre 1975 et la conférence d'Helsinki pour que celui-ci soit effectif.

« L'année de l'Europe », ou le nouvel équilibre européen

Au début de l'année 1973 sont célébrés les succès de l'Europe, qui s'élargit, s'approfondit, trouve les moyens d'une construction équilibrée et réussit à intégrer le Royaume-Uni. Les Américains semblent vouloir prendre ces avancées en considération, tout en se méfiant des Européens. Le 23 avril 1973, à New York, H. Kissinger – alors conseiller à la sécurité nationale et non encore secrétaire d'État – évoque l'éventualité de l'élaboration d'une nouvelle Charte de l'Atlantique, qui renouvellerait le traité de Washington de 1949 pour faire en sorte que les charges de la défense du monde libre soient mieux équilibrées entre les Américains et les Européens. Pourtant, si l'impression est, dans un premier temps, que tout est pour le mieux – H. Kissinger évoque « l'année de l'Europe ». (....)

La réaction identitaire des Européens est un point essentiel de l'année 1973 : les Neuf, pour la première fois et alors que tout les divise malgré la dynamique du processus de construction, adoptent une déclaration sur l'identité européenne qui apparaissait totalement imprévisible quelques mois plus tôt. Se développent donc, au sein de la communauté, l'idée de refus du condominium américano-soviétique et la volonté de développer le partenariat avec les Américains, puisqu'ils font partie du monde libre, sur un statut d'égalité et non d'infériorité. L'année 1973 constitue, là encore, un tournant, en ce qu'elle constitue le début d'une véritable coopération politique européenne.

« L'ère des incertitudes » économiques et diplomatiques

Les accords de Bretton Woods, en juillet 1944, font du dollar la seule monnaie de référence par rapport à l'or, la parité de celui-ci étant fixée à 35 dollars pour une once d'or. Par conséquent, la monnaie internationale usitée dans la majorité des transactions et échanges internationaux, en particulier pour les hydrocarbures, était le dollar. Or, le 15 août 1971, à la suite de la guerre du Vietnam et des problèmes américains de déficit commercial, le président R. Nixon prend la décision de suspendre la convertibilité du dollar, c'est-à-dire de mettre fin de façon unilatérale aux accords de Bretton Woods de 1944 et donc de remettre en question l'ensemble du système monétaire international. (...) En mars 1973, le marasme monétaire et économique est tel que l'on assiste à une nouvelle dévaluation du dollar, à une réévaluation du mark, et que les monnaies européennes, qui s'étaient jusqu'alors protégées par un système complexe de serpent monétaire, sont obligées de se réajuster les unes par rapport aux autres et de se protéger contre le système américain, qui est en train d'entraîner l'ensemble des autres dans sa chute.

Enfin, la guerre du Kippour apporte elle aussi son lot de conséquences internationales, à la croisée d'impacts politiques et, surtout, économiques. Cette guerre n'en a pas moins une importance considérable sur le plan des relations internationales et de l'économie : elle a démontré la vulnérabilité d'Israël, de par son territoire et ses frontières, ainsi que des pays occidentaux en matière d'hydrocarbures. En effet, durant le conflit, les pays arabes – qui ont créé l'Organisation des pays exportateurs de pétrole (OPEP) en 1960 – ont utilisé plusieurs niveaux d'arguments sur le plan du pétrole : l'embargo à l'égard de pays qui soutiennent Israël, la réduction de la production et, surtout, l'augmentation des prix du pétrole, qui ont quadruplé de l'automne à décembre 1973. Bien que minime comparée aux prix actuels du baril, cette hausse brutale des prix des hydrocarbures a des conséquences tout à fait considérables pour les Américains et les Européens : à partir du moment où l'énergie sur laquelle toute l'économie a été fondée au cours des années précédentes voit son prix augmenter d'une telle façon, s'ensuivent inévitablement un renchérissement de la vie économique, ainsi que de l'inflation et du chômage, venant perturber un système pourtant appelé à se développer et à aller toujours vers l'expansion. La guerre du Kippour marque ainsi le passage non seulement d'une période de détente certaine à un renouveau des tensions internationales, qui se manifeste par des guerres et des crises – de la Corne de l'Afrique à l'Europe de l'Est –, mais également des Trente Glorieuses à des années de récession.

. (...) le Proche-Orient est alors en situation instable, en particulier avec un problème palestinien qu'on ne connaissait pas auparavant mais qui se révèle alors.

À la lecture de l'ensemble de ces événements et des constats qui en découlent, **l'année 1973 représente donc un véritable retournement dans les relations internationales**. Cela ne signifie pas que tout se fait en 1973 : si ces événements ont lieu en 1973, leur origine est bien souvent antérieure. En outre, s'il peut y avoir des similitudes entre les événements de 1973 et notre actualité de 2013, il faut néanmoins se méfier des analogies. Celle qui peut être faite entre l'atmosphère de crise qui s'est répandue au cours de l'année 1973 et celle qui se diffuse dans nos sociétés depuis 2008, affectant les économies des pays du Nord, est un peu trompeuse : en 1973, les problèmes sont dus essentiellement à un déficit de la balance commerciale américaine, au décrochage du dollar, ce qui n'est évidemment pas le cas de 2008 à 2013. Il est toutefois réel que, dans le système des économies mondialisées, la crise se répand de 2008 à 2013 comme elle s'est répandue en 1973.

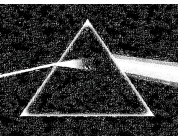
La résonance de ces événements n'en est pas moins, à l'heure actuelle, largement insuffisante, notamment du fait que les dirigeants politiques ont tendance à oublier, à ne pas tirer de leçons de l'Histoire. En témoignent les engagements extérieurs successifs des États-Unis, en dépit de l'expérience de la guerre du Viêtnam et des conséquences d'un engagement de plus en plus intensif : ils ont notamment tenu à reprendre la guerre en Irak et sont encore engagés en Afghanistan, alors que l'expérience de 1973 aurait dû quelque peu les mettre en garde. Les dirigeants politiques ne tirent pas d'enseignements de précédents historiques, qui pourraient pourtant leur indiquer ce qui n'est pas à faire. Ou à refaire.

Le tournant de 1973

•Maurice Vaïsse

• Dans **Revue internationale et stratégique 2013/3 (n° 91)**, pages 81 à 87

• Source : Cairn.info





Georges Pompidou, France



Richard Nixon, E-U



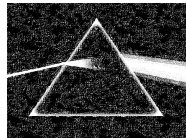
Léonid Brejnev, URSS



Willy Brandt, RFA



Edward Heath, R.U



Ceux qui gouvernaient en 1973



Mao Zedong, Chine



Walter Ulbricht, RDA



Francisco Franco, Espagne



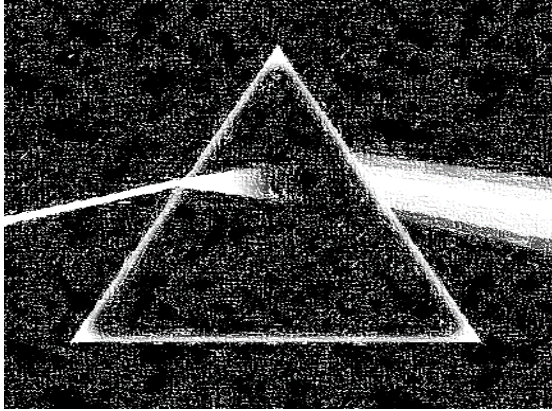
Giulio Andreotti, Italie



Golda Meir, Israël

<https://youtu.be/ph4ebcpM2jo>

1973 : Georges Pompidou appelle les Français à économiser l'énergie | Archive INA



**Peut-on comparer
2022-23 à l'année 73 ?**



SOMMAIRE

The Dark Side of the moon , une œuvre conceptuelle et collective



ANNEXE

DARK SIDE DE L'INTERIEUR

Dark Side de l'intérieur: Extraits du livre de Nick Mason , Pink Floyd, l'histoire selon Nick Mason, EPA, 2004



VERS LA FIN de 1971, l'état léthargique dans lequel je m'étais trouvé s'était dissipé. Roger, interviewé par *Melody Maker*, disait qu'il continuait à ressentir « quelque chose dans le groupe », et qu'il avait « la très nette impression que nous avons laissé les choses dériver de manière horrible ». Cela commençait à le rendre fou. Il redoutait notre prochaine tournée en Angleterre comme « un autre facteur de stress, parce qu'il ne restait pas assez de temps jusqu'au 19 janvier, date du début de la tournée, pour améliorer les choses ». Pour lui, il était très difficile de travailler efficacement une heure d'affilée. Difficile, certes, mais cela ne l'empêcha pas de s'y mettre avec détermination. Roger avait préparé l'ébauche d'un nouvel album. Il avait des idées, quelques chansons à développer – si *Time*, par exemple, avait des couplets et un refrain, ainsi qu'un étonnant riff de basse 7/8 qui paraissait tout à fait révolutionnaire, il n'avait pas de paroles.

Les discussions à l'origine de *The Dark Side Of The Moon* eurent lieu lors d'une réunion dans ma cuisine de St Augustine Road, à Camden. C'était inhabituel, étant donné que nous nous voyions tous les jours aux studios ou en tournée, mais nous avions dû ressentir le besoin de changer d'environnement pour nous concentrer sur ce projet.

Outre les chansons de Roger, nous avions quelques fragments de répétitions antérieures, ainsi qu'un certain nombre de morceaux plus achevés. Mais il n'y avait pas encore de thème cohérent qui pût aider Roger à développer son travail préliminaire sur cet album.

Roger habitait à présent à Islington, sur la New North Road. Tout au bout de son jardin, il avait aménagé un atelier, à peine plus élaboré qu'une cabane à outils. On y rangeait les outils de jardin, une partie du local servait d'atelier de céramique à Judy. Dans l'autre moitié, Roger avait installé son studio, où l'on sentait la patte de Ron Geesin : trois magnétophones Revox étaient disposés sur un établi afin de faciliter le transfert audio d'un appareil à l'autre. Rick s'était installé à Leinster Gardens, à Bayswater, avec Juliette et leurs enfants. Moi-même, j'habitais St Augustine Road avec Lindy. Seul David avait déménagé à Royden dans l'Essex, ayant abandonné sa garçonnière de Chelsea.

Malgré toutes nos tournées, je me sentais bien à Camden. Lindy et moi nous étions liés d'amitié avec un certain nombre de nos voisins, et nous donnions de temps à autre des fêtes où nous les invitions. J'avais un sens de la convivialité très développé. Nous sortions une ou deux fois par semaine avec Judy et Lindy, et nous passions beaucoup de temps les uns chez les autres ; je me souviens être allé chez Roger avec Lindy, alors qu'elle était enceinte de Chloé, notre fille aînée.

Malgré cette stabilité dans nos relations, nous parvînmes à dresser une liste des difficultés et des contraintes qui nous gâchaient la vie : délais à respecter, voyages, phobie de l'avion,

attrait de l'argent, peur de la mort... C'est armé de cette liste que Roger s'attela aux paroles de l'album.

Nous avions jusque-là conçu nos albums par petits morceaux décousus, plus par désespoir que par inspiration. Cette fois-ci, notre façon de procéder se révéla beaucoup plus constructive. Nos interminables discussions sur les objectifs et les intentions du disque nous y aidèrent. Grâce aux paroles conçues par Roger, la musique évolua au fil des répétitions, et, bien sûr, des séances d'enregistrement. Cela permit à Roger de repérer les lacunes musicales ou vocales et de créer des morceaux pour les combler.

Lorsque Syd avait quitté le groupe en 1968, c'est Roger qui s'était mis à écrire la majorité des paroles. David et Rick n'étaient encore que des paroliers occasionnels. Pour *Dark Side Of The Moon*, Roger s'attela à la tâche avec beaucoup de minutie : bien qu'il les qualifiât parfois de « nulles », ses paroles sont les plus originales de tous nos albums. Pour la première fois, il nous sembla tout à fait justifié de les faire imprimer dans leur intégralité sur la pochette.

En quelques semaines, nous produisîmes une première version – jouable – de *Dark Side*. Notre premier concert de *Dark Side Of The Moon, A Piece For Assorted Lunatics*, (nous utilisons parfois aussi le titre d'*Eclipse*) eut lieu au Rainbow Theatre, au nord de Londres, où nous donnâmes quatre représentations à la mi-février 1972. Le Rainbow, un ancien cinéma, était la version anglaise de l'Avalon ou du Fillmore de San Francisco. Son obscur auditorium, cachant un décor sophistiqué quoique délabré, dégageait une ambiance funky particulière qui nous rappelait nos débuts à la Roundhouse. Au grand soulagement de Pete Watts et de la régie, le matériel ne dut être installé qu'une seule fois pour les quatre concerts ; à présent, nous possédions neuf tonnes de matériel réparti dans trois camions : sept haut-parleurs d'ambiance, un nouvel amplificateur de puissance et une table de mixage 28 entrées avec quatre sorties quad. Nous eûmes le plaisir de voir le public arriver en masse ; quelques publicités sur la quatrième de couverture de *Melody Maker* avaient suffi à faire vendre toutes les places.

Mais si la version *live* de *Dark Side* était assez avancée, l'enregistrement proprement dit de l'album s'étala sur toute l'année 1972, étant interrompu par nos tournées et par de nombreux projets annexes : la bande originale d'*Obscured By Clouds*, la sortie de notre film *Live At Pompeii*, et plusieurs concerts avec les ballets de Roland Petit. Heureusement, *Dark Side* résista à toutes ces distractions. Une telle avalanche de travail ne nous affolait pas ; au contraire, nous avions l'impression d'être des musiciens professionnels très actifs. Après le calme plat qui avait suivi *Atom Heart Mother*, nous avions de nouveau un but.

...

Il nous restait à remixer le tout pour sortir un album, mais nous dûmes effectuer une nouvelle tournée au Japon avant de commencer. Cette fois-ci, nous affrétâmes un DC8, et une fois tout notre matériel chargé, il restait un grand nombre de sièges inoccupés. Épouses et compagnes furent bien évidemment de la partie, tandis que les places restantes furent prises par des passagers qui semblaient ne plus pouvoir se passer de nous et avoir la capacité – plutôt suspecte – de quitter leur travail au pied levé pour faire le voyage avec nous.

Jusqu'alors, nous avions presque toujours voyagé seuls, et le fait d'être accompagnés de nos familles et de nos fans changeait complètement l'ambiance. D'après mes souvenirs, les concerts s'en trouvèrent affectés, le groupe moins concentré. Cela fut exacerbé par le rythme de la tournée : il ne s'agissait pas d'aller de ville en ville comme aux États-Unis, mais de donner cinq concerts en trois semaines. Tout cela contribua à faire de la tournée une sorte d'excursion de luxe plutôt qu'un voyage professionnel. Nous arrivâmes au Japon peu de temps

après les Jeux Olympiques d'hiver de Sapporo et nous en profitâmes pour dévaler les pistes. À Sapporo, le télésiège été équipé d'un système Tannoy qui passait de la musique montagnarde pour nous mettre dans l'ambiance ; en guise de remontant, nous nous régaliions de riz et de saké. Nous avions eu du mal à trouver des chaussures de ski suffisamment grandes, notamment pour Arthur Max qui chaussait du 46. Nous avions demandé à Arthur de s'occuper de l'éclairage scénique, nous souvenant de l'inventivité dont il avait fait preuve lors du concert de Fillmore East en 1970.

Une nouvelle tournée plus ordinaire suivit, aux États-Unis. À l'époque, tout groupe digne de ce nom devait s'assurer un public américain, nous comme les autres. Jusque-là, aucun de nos albums n'avait eu véritablement de succès, nous parvînmes pourtant à faire salle comble.

Après l'Amérique et quelques concerts en Europe, nous eûmes enfin l'occasion de nous attaquer sérieusement à l'enregistrement de *Dark Side*. Pour cela, nous passâmes tout le mois de juin aux studios d'Abbey Road. Nous abordions la tâche avec assiduité, nous bloquant des sessions de trois jours, voire beaucoup plus. Contrairement à nos habitudes, nous ne manquions jamais une séance. Dans le studio, il régnait une atmosphère sereine. Depuis *Meddle*, nous étions nos propres producteurs, et pouvions déterminer notre emploi du temps ; à cette époque, nous avions tendance à travailler l'album titre par titre, jusqu'à ce que chaque morceau nous plaise.

Chez EMI, l'équipe avait rajeuni. Il y avait une nouvelle génération d'ingénieurs du son et d'opérateurs – les apprentis-ingénieurs –, qui avaient grandi au son de la musique rock. Comme les nouveaux studios qui l'avaient compris immédiatement, cette génération saisisait l'importance d'une bonne relation avec les musiciens. L'ère des directeurs de studio vérifiant que vous n'étiez pas en train d'utiliser leurs ciseaux ou de tripoter la table de montage était désormais révolue.



Dès les premiers enregistrements de *Dark Side*, on nous confia Alan Parsons comme ingénieur du son. Alan avait travaillé comme technicien sur *Atom Heart Mother*, qu'il avait mixé en stéréo et en quadriphonie, avant d'être promu ingénieur du son. Après avoir fait son apprentissage chez EMI, Alan avait acquis, comme tous les stagiaires EMI, des connaissances remarquablement approfondies sur tous les aspects du travail dans un studio d'enregistrement. C'était un excellent ingénieur du son. Mais il avait aussi une très bonne oreille et pouvait être considéré comme un musicien à part entière. Cela, conjugué à ses talents de diplomate, nous aidait beaucoup et garantissait une contribution aussi active que positive à l'album.

J'aimais beaucoup le son de ma batterie sur les bandes que produisait Alan. Dans la musique rock, cela reste encore un des principaux défis rencontrés par les ingénieurs du son. La vocation initiale du tambour étant d'inciter les troupes à la guerre plutôt que de rythmer des balades romantiques, la place de la batterie est souvent sujette à controverses.

Les divers éléments de la batterie – seul instrument acoustique d'un ensemble de rock standard – vibrent sous l'impact de toutes sortes de chocs. Le fait de frapper un seul élément entraîne une vibration en chaîne des autres éléments. À l'époque de l'enregistrement quadriphonique, l'ingénieur du son devait capter, mais garder séparés, l'impact de la grosse caisse et des cymbales charleston qui marquaient la mesure, la sonorité percutante de la caisse claire, le timbre précis des tam-tam et le grésillement ou l'explosion des cymbales. L'installation des micros destinés à capturer tous ces sons est l'un des secrets du métier, et c'est à cela que l'on reconnaît un bon ingénieur du son. La parfaite maîtrise d'Alan se révéla dès que nous commençâmes à créer l'album.

Speak To Me fut conçu comme une introduction : il répondait exactement à ce que nous considérions comme une ouverture, c'est-à-dire un avant-goût de la suite. Il fut construit à partir de fondus enchaînés de tous les autres morceaux de l'album, que je réunissais grossièrement chez moi avant de les assembler en studio. À l'origine, nous avions essayé de produire des battements de cœur à partir d'enregistrements médicaux en guise d'ouverture pour chaque morceau, mais tous rendaient un son beaucoup trop stressant. Nous décidâmes de nous en tenir aux instruments de musique, et utilisâmes une mailloche très douce sur une grosse caisse capitonnée, qui, curieusement, produisait un son que nous trouvions beaucoup plus réaliste ; le rythme de 72 battements par minute nous paraissait trop rapide, nous le ralentîmes à un niveau qui aurait fait pâlir n'importe quel cardiologue. Une note de piano maintenue pendant plus d'une minute avec la pédale forte fut passée à l'envers à la fin du morceau pour servir de transition avec la partie suivante.

Breathe était le résultat d'une expérience qui consistait à réutiliser la même mélodie pour deux chansons, ou, plus précisément, à insérer deux sections complètement différentes au milieu de deux couplets, de sorte que la chanson reprenait après *On The Run* et *Time*.

On The Run avait été largement retravaillé à partir d'une transition instrumentale de la version live. Il fut l'un des derniers morceaux de l'album, ajouté in extremis le jour où le synthétiseur EMS SynthiA remplaça l'antique VCS3. Le VCS (Voltage Controlled Studio) était un synthétiseur anglais conçu par Peter Zinovieff et une équipe du *BBC Radiophonics Workshop* – qui avait mis la musique purement électronique à la portée d'un plus large public. Nous l'avions déjà utilisé sur plusieurs titres de *Dark Side*, mais il nous manquait toutefois un clavier. Le SynthiA était équipé d'un clavier sur le couvercle de son étui. Pour *On The Run*, cela signifiait que certains sons pouvaient être joués très doucement, et être accélérés électroniquement. Pour ce morceau, nous puisâmes dans la sonothèque d'EMI afin d'enregistrer des bruits de pas.

Pour les sons d'horlogerie qui ouvrent *Time*, toutefois, nous eûmes recours à des éléments issus d'une démo d'enregistrement quadraphonique qu'Alan avait réalisée un ou deux mois auparavant, avant les enregistrements de *Dark Side*. Il était allé dans une horlogerie ancienne et avait enregistré toutes sortes de carillons, tic-tac et autres sonneries de réveil. L'introduction de *Time* fut jouée sur un ensemble de rototoms qui se trouvaient dans le studio, elle fut réalisée en quelques séances. Les rototoms étaient des peaux tendues sur un cadre lui-même posé sur un support. Il suffisait de tourner le cadre pour obtenir le son d'une timbale, et produire ainsi toute une gamme de sonorités parfaitement maîtrisées.

Great Gig était l'œuvre de Rick, avec une partie vocale en fond. Nous cherchions l'interprète : je proposai la mezzo-soprano avant-gardiste Cathy Berberian (que j'écoutais beaucoup à l'époque), mais elle était un peu trop radicale, même pour nous. Clare Torry, qui fut finalement choisie pour le morceau, poursuivait une carrière de soliste ; Alan avait travaillé avec elle dans le passé et la recommandait. Nous souhaitions un son plus européen que les voix des chanteurs de soul que nous avions préalablement utilisées en accompagnement. Sous la direction de David et de Rick, Clare effectua quelques numéros sensationnels. Un jour, gênée de s'être tellement laissée aller pendant un enregistrement, elle entra dans la cabine de contrôle pour s'excuser et découvrit que tout le monde était ravi. Après notre expérience sur *Atom Heart Mother*, comment avons-nous pu retomber dans le scénario des musiciens accompagnateurs ? Peu importe, tous nous comblèrent : Clare, les autres chanteurs – feu Doris Troy, Leslie Duncan, Liza Strike et Barry St John – sans parler de Dick Parry, qui gratifia *Us And Them* et *Money* du timbre râpeux de son saxo ténor.

Roger et moi-même eûmes l'idée du leitmotiv de *Money*, et nous la réalisâmes dans nos studios personnels. J'avais percé des trous dans de vieilles pièces de monnaie et les avais enfilées sur des ficelles ; elles donnèrent un des sept sons du leitmotiv. Roger avait enregistré le tintement de pièces jetées dans le bol que Judy utilisait pour sa poterie ; l'effet « papier déchiré » était tout simplement créé devant un micro et les caisses enregistreuses provenaient de notre fidèle sonothèque. Au moment du montage à Abbey Road, chaque son fut d'abord mesuré sur la bande à l'aide d'une règle avant d'être coupé à la même longueur puis soigneusement collé.

Us And Them était un morceau lyrique créé par Rick. On dit communément que la musique est « l'espace entre les notes » : la musique de Rick, sur ce morceau particulier, le prouve avec brio. *Any Colour* apporte une note d'apaisement dans un disque particulièrement dense, et contribue à en déterminer le rythme, telle une pause avant *Brain Damage*. Si David exécute les principales parties chantées du reste de l'album, c'est Roger qui chante dans *Brain Damage*,

tout comme dans *Eclipse*, prouvant ainsi que sa voix s'accorde aux chansons qu'il compose.

Le dernier morceau, *Eclipse*, s'était énormément amélioré au cours des concerts *live* que nous avions donnés avant l'enregistrement. Les versions originales du morceau manquaient de dynamisme mais notre façon de les jouer sur scène – en terminant en apothéose – lui donnait suffisamment de puissance pour en faire un vrai final.

Les bribes de conversation qui ponctuent l'album furent ajoutées à la fin, et enregistrées la veille de l'assemblage définitif du disque. Roger avait suggéré l'idée d'incorporer des bouts de dialogue et, en une demi-heure, nous avions conçu un moyen de procéder. Roger avait ébauché une série de questions sur la folie, la violence et la mortalité, que j'avais recopiées sur des cartes. Nous avions placé celles-ci, à l'envers, sur un pupitre du Studio Three. Nous invitâmes alors tous ceux qui fréquentaient les studios d'Abbey Road : notre équipe, les ingénieurs du son, les autres musiciens qui enregistraient ici... bref, tout ceux qui ne faisaient pas vraiment partie du groupe. Nous leur demandâmes de s'asseoir sur un tabouret devant le micro, de tirer une carte et de répondre à la question posée.

Naturellement, cela engendra une certaine dose de paranoïa, le studio étant un lieu intimidant où toute l'équipe est regroupée dans la salle de contrôle insonorisée et regarde l'enregistrement à travers une vitre. D'ailleurs, certains des musiciens professionnels se révélèrent beaucoup plus inhibés que les amateurs, qui semblaient ravis de donner leur avis. Paul et Linda McCartney, par exemple, qui enregistraient Red Rose Speedway avec les Wings, acceptèrent notre invitation. C'était très courageux de leur part, et, quand j'y pense, très présomptueux de la nôtre d'imaginer qu'ils allaient révéler leurs pensées intimes à un groupe d'étrangers devant un micro. Ils se montrèrent très circonspects, très réservés, et nous ne pûmes utiliser leur prestation. Nous avions probablement une idée très précise de ce que nous voulions, comment sans cela ne pas avoir exploité deux voix aussi célèbres ? En revanche, Henry McCullough, le guitariste de Paul, et sa femme furent d'une expansivité presque effrayante : ils nous racontèrent sans détour la récente querelle physiquement violente qu'ils avaient eue, un peu à la manière de l'émission *Jerry Springer Show*.

Parmi les autres voix figuraient celle de l'épouse de Peter Watt et celle de notre régisseur Chris Adamson, reconnaissable à son léger accent du Nord. Roger the Hat, un technicien de la vieille école qui avait travaillé plusieurs fois pour nous, nous offrit une séquence mémorable, qui aurait pu constituer un album à part entière. Avec l'implacable précision d'un agent de police à la barre des témoins, il nous raconta le jour où un conducteur imprudent lui avait fait une queue de poisson. « Je suis sorti de mes gonds, nous dit-il. Mais cet imbécile était grossier, très grossier... et rien ne pouvait le raisonner. Cela s'est terminé en pugilat en plein carrefour ! »

Certains candidats furent évincés pour des raisons purement auditives : la mélodieuse voix de basse de Robbie Williams, qui faisait partie de notre équipe depuis à peine deux semaines, était



trop grave et théâtrale. D'autres ne purent être retenues, malgré la pertinence des réponses.

C'est Gerry O'Driscoll, le concierge irlandais d'Abbey Road, qui remporta la palme. Il nous livra un torrent de plaisanteries et de philosophie à quatre sous, le tout teinté de mélancolie. C'est sa voix qui termine l'album, dans la fermeture en fondu d'*Eclipse*. Et c'est sa phrase : « There is no dark side in the moon. Matter of fact, it's all dark » (La lune n'a pas de face cachée : d'ailleurs elle est toute noire) qui scella le titre définitif de l'album.

Après l'enregistrement suivirent les fondus enchaînés, fort nombreux. À l'ère du pré-numérique, ces séquences qui servaient de transition entre les morceaux n'étaient pas prises à la légère. On réquisitionnait les magnétophones les plus puissants du bâtiment pour les brancher sur la table de mixage. Les fondus enchaînés nécessitaient généralement des bandes de deux mètres au moins et nous avions besoin d'une forêt de pieds de micro en guise de support : sans cela, les bandes se seraient emmêlées comme des pelotes de laine. Au bout d'un moment, la pièce commençait à ressembler au laboratoire d'un savant fou.

Malgré ses compétences, Alan n'avait pas suffisamment de mains pour gérer toutes les opérations : il fallait marquer sur la bande le départ des morceaux, et les membres du groupe devaient se tenir immobiles, les doigts posés sur divers boutons. On arrêta alors les appareils, puis on les remettait en marche, tandis que des mains tremblotantes manipulaient les équilibres. La moindre erreur signifiait qu'il fallait tout recommencer depuis le début. Toute cette synchronisation servait à doser le niveau acoustique du morceau qui se terminait et de celui qui commençait. Tous les bruitages et les dialogues s'ouvraient ou se terminaient en fondu. Une fois la transition réussie, il ne restait qu'à l'insérer dans la bande maîtresse.

En février, malgré notre décision d'assurer nous-mêmes la production finale, nous résolûmes de faire appel à un producteur extérieur. Chris Thomas était davantage musicien qu'ingénieur ; il avait écrit à George Martin pour lui demander s'il pouvait être son assistant. George avait fini par le prendre dans sa société de production. Chris avait travaillé sur l'*Album Blanc des Beatles*, alors que George, pris par d'autres occupations, l'avait laissé se débrouiller le temps d'un bref, mais passionnant moment. Chris était plus ou moins lié aux *Pink Floyd*. Il nous avait vus à maintes occasions – notamment à la soirée particulièrement violente du *Feathers* d'Ealing, à l'UFO et au concert de *Dark Side* au Rainbow en 1972. Il fréquentait Steve O'Rourke et avait produit le deuxième album de *Quiver*, dans le sillage de David.

Il y a, bien sûr, plus d'une façon de mixer un morceau. Il n'y a pas de bonne ou mauvaise façon. Certains préfèrent avoir une impression d'ensemble, comme celle d'un orchestre clas-

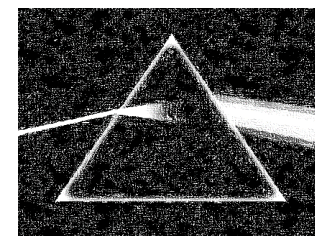
sique qui produit un son équilibré où aucun instrument ne prédomine sur un autre. Néanmoins, il peut être souhaitable d'avoir une voix, un instrument ou un son solo, qui se détache du reste. Sur *Dark Side*, on ne cessait de se quereller à propos des chœurs, des bruitages, des guitares et des percussions. Dans le passé, il nous était arrivé de réaliser trois mixages, avec trois individus différents, ce qui avait toujours permis de résoudre les conflits : à l'unanimité, nous choissions l'un des trois mixages. Mais cette solution ne fonctionna pas pour *Dark Side*.

Les premiers signes de discorde du groupe se faisaient sentir. Au risque de simplifier trop les choses, David et Rick préféraient la solution musicale la plus pure possible. Roger et moi-même, en revanche, étions attirés par l'expérimentation des équilibres et la présence d'éléments non musicaux. David voulait toujours ajouter de l'écho, tandis que Roger aimait les sons plus secs.

Dépourvu de préjugés, Chris fit comme il le sentait, nous demandant toutefois notre avis à tous. Il se souvient qu'à l'époque – stressante – où il fallait absolument respecter les délais, l'ambiance était bonne, efficace et musicalement très disciplinée, et il lui était possible de tout arrêter à 23 heures et de poursuivre son travail sur un album de *Procol Harum* pour le restant de la soirée.

Le travail qui nous attendait était énorme, vu la quantité d'ajouts, de surimpressions, d'insertions et de fondus enchaînés requise. Et la bande qui tournait en permanence finissait toujours par se dégrader et nécessitait de laborieuses réparations. Le fait qu'Alan et Chris aient pu, à eux deux, produire un son qui reste d'une remarquable qualité plus de trente ans après est un hommage incontestable aux talents des ingénieurs du son.

Une fois l'enregistrement terminé, il fut tout de suite évident, malgré la disparité des bribes de conversation, des bruitages, des chants, que l'album faisait preuve d'une grande homogénéité. Et quel bonheur de pouvoir écouter d'une oreille nouvelle la version définitive une fois que Chris eut réalisé les derniers mixages.

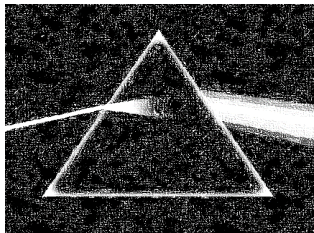


Au cours de notre séjour à Marseille, nous eûmes quelques sérieux déboires du côté de nos affaires américaines. Nos premiers albums étaient sortis chez Capitol's Tower, une maison de disques essentiellement tournée vers le jazz et le folk, ce qui n'était pas approprié. Capitol, la succursale américaine d'EMI, venait alors d'ouvrir une nouvelle maison, Harvest, sous la direction de Malcolm Jones, et nous devions être l'un des groupes leaders, avec quelques autres groupes britanniques underground. Même si certains membres de notre équipe se réjouissaient de cette proposition, cela ne nous convenait pas. De plus, nos ventes aux États-Unis s'étaient révélées décevantes, et nous en tenions Capitol pour responsable.

Steve O'Rourke fit très clairement comprendre à EMI que nous ne voulions plus continuer avec Capitol. Nous proposons de retirer *Dark Side* des États-Unis – notre contrat expirant au bout de cinq ans – et nous ne souhaitons pas gâcher ce que nous considérons être notre meilleur album auprès d'une maison de disques qui n'était pas capable de nous soutenir financièrement.

Après que Steve se fut démené pour dénoncer le manque de résultat, même EMI dut admettre qu'il y avait un problème avec les États-Unis. Bhaskar Menon, qui venait d'être nommé directeur de Capitol Records, entendit parler de nos tracas et pris la peine de faire le voyage jusqu'à Marseille pour nous rencontrer. Sa visite changea tout. Bhaskar avait étudié à Oxford

et à la Doon School en Inde. Il avait rencontré Sir Joseph Lockwood, qui l'avait introduit chez EMI. Bhaskar dirigeait à présent Capitol Records en Amérique, il allait devenir par la suite président d'EMI. Bhaskar réussit à convaincre Steve qu'il pouvait résoudre le problème des méventes aux États-Unis, et nous acceptâmes de lui laisser le disque. Mais ce que ne savait pas Capitol – ni Bhaskar d'ailleurs –, c'est que nous avions déjà rompu avec EMI et signé avec Clive Davis chez Columbia pour la distribution américaine de tous les albums qui allaient suivre *Dark Side*. Peu enclins à la confrontation, nous avons simplement oublié de le mentionner.



L'album se vendit rapidement. Nous remportâmes un disque d'or en avril, à la fois en Angleterre et aux États-Unis. C'était notre premier grand succès. Tout allait très vite. Ce mois de mai-là, nous donnâmes un concert complet de *Dark Side* à Earls Court. Tout s'enchaînait dans cette version particulièrement développée : nous avions suffisamment répété la musique pour qu'elle soit bien rodée, tout en lui préservant sa fraîcheur et l'éclairage, grâce à Arthur, était impressionnant. Quelques effets avaient été ajoutés, comme un avion de plus de quatre mètres, éclairé par des projecteurs, qui descendit en flammes au-dessus du public pour aller s'écraser sur scène dans une boule de feu, en parfaite synchronisation avec l'explosion de *On The Run*. La musique était accompagnée de vidéos, parmi lesquelles il y avait l'animation de *Time* par Ian Eames et le tournage de *Crystal Voyager* que nous avions vu en Australie en 1969. Hélas, aucun de ces concerts n'a été filmé ou enregistré.

Les avis divergent quant à la raison du succès phénoménal – passé et actuel – de *The Dark Side Of The Moon*. Même pour nous qui étions intimement impliqués, les statistiques paraissent difficiles à croire. Par exemple, les ventes ont totalisé 35 millions d'albums, et l'on a calculé qu'un foyer sur quatre en Angleterre en possédait un exemplaire, sous quelque forme que ce soit. Au moment où j'écris, *Dark Side* figure parmi les albums les plus vendus aux États-Unis depuis vingt-six ans.

À mon avis, il n'y a pas une raison unique, mais plusieurs facteurs, qui se sont conjugués et ont décuplé l'effet. La raison principale – qui vaut pour tous les grands albums – est la puissance des paroles. *Dark Side* contient des chansons puissantes. Le fil conducteur – les pressions de la vie moderne – frappe encore les esprits. Les paroles sont profondes et l'on peut les assimiler facilement ; en outre, elles sont suffisamment claires et simples pour que même les non-anglophones puissent les comprendre. Tout cela contribua au succès international de l'album. La qualité musicale générée par la guitare et la voix de David et les claviers de Rick ont définitivement fixé le « son *Pink Floyd* ». Nous aimions cette musique, qui avait eu le temps de mûrir et d'évoluer au cours des concerts.

Les choristes et le saxo de Dick Parry ajoutèrent au disque une touche commerciale. En outre, grâce aux talents d'Alan Parsons et de Chris Thomas, la qualité sonore de l'album était exceptionnelle, ce qui est particulièrement important quand on sait qu'à l'époque de sa sortie, les chaînes hi-fi stéréo commençaient à se généraliser et à figurer comme l'indispensable accessoire à la mode dans la plupart des foyers. En conséquence, les acheteurs prêtaient une attention toute particulière aux effets stéréophoniques et pouvaient apprécier l'album au maximum de ses possibilités. *Dark Side* eut la chance de devenir le disque-test avec lequel chacun put démontrer la qualité de sa chaîne.

La pochette de l'album, avec cette image aisément mémorisable en forme de prisme, réalisée par Storm et Po de chez Hipgnosis, était propre, simple et percutante. Les maisons de

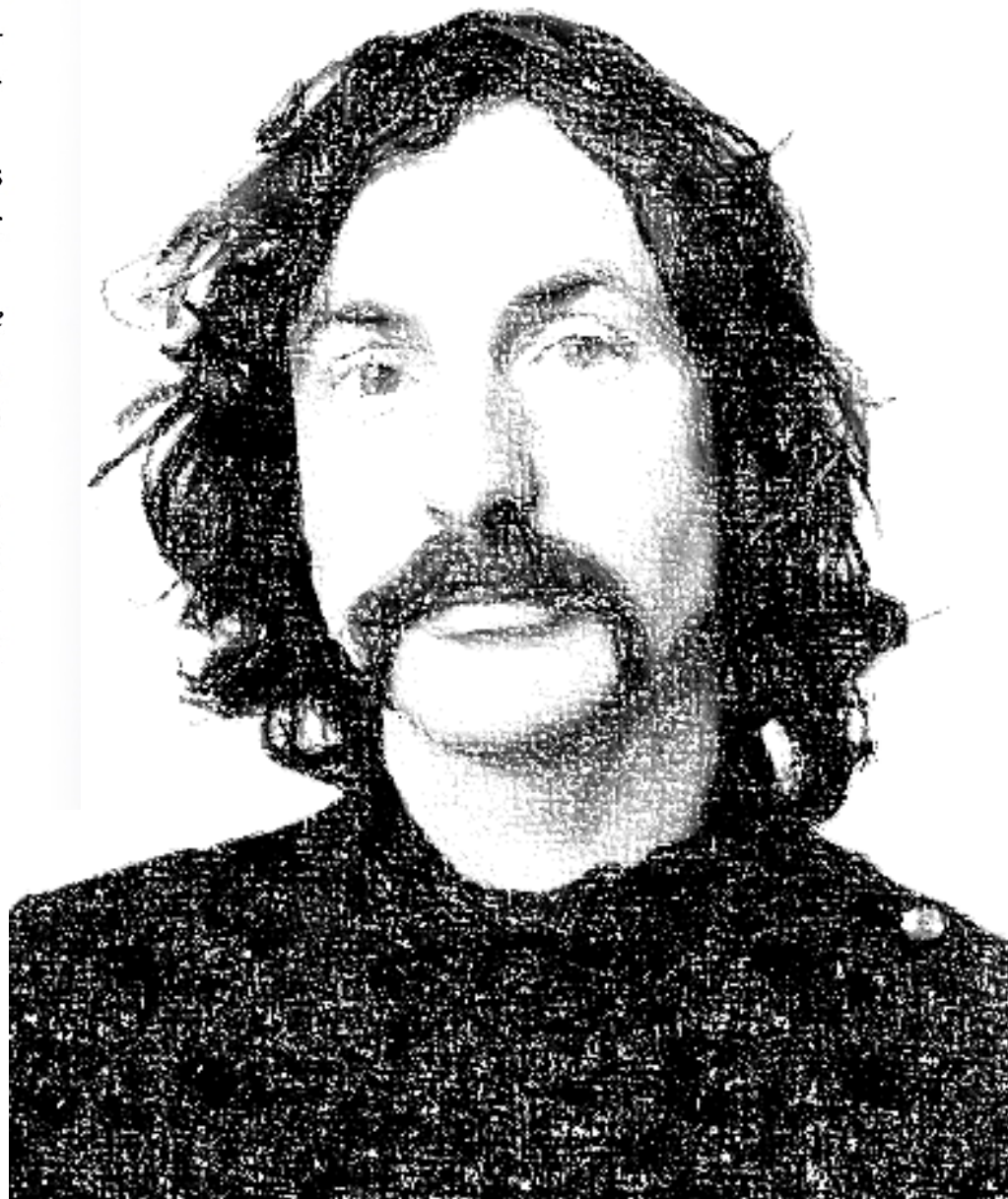
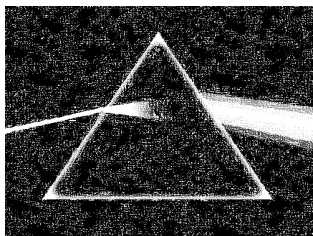
disques qui s'occupaient de l'album (notamment Capitol aux États-Unis sous la direction de Bhaskar Menon) y consacrèrent tout leur talent publicitaire. Une maison de disques véritablement impliquée est une machine aussi puissante qu'effrayante. Cela contribua incontestablement au succès de l'album.

Enfin, un critique musical affirma que c'était un album idéal pour faire l'amour ; certains clubs hollandais et suédois, paraît-il, l'auraient utilisé pour stimuler les phantasmes de leur clientèle !

Dès qu'il fut terminé, nous avons tous conscience de la qualité de *The Dark Side Of The Moon*, un album nettement meilleur que tous ceux que nous avons composés auparavant. Toutefois, je n'avais aucune idée de son potentiel commercial, et je fus aussi surpris que les autres quand les ventes explosèrent.

Quand Lindy et moi-même décidâmes de quitter Camden pour Highgate, je rendis visite à mon banquier pour lui demander un crédit-relais. Quand il me questionna sur le type de garantie que je pouvais offrir, je lui répondis : «Eh bien, j'ai un album qui est numéro un au hit-parade américain ». Loin d'être impressionné, il me dit qu'il souhaitait quelque chose d'un peu plus concret...

Nick Mason, 2004



Sources :

- PINK FLOYD The Dark Side of the moon, Philippe Gonin, Le Mot et le Reste , 2018.
- Their mortal Remains chez Michel Lafon, 2017
- PINK FLOYD LA TOTALE, Jean Michel Guesdon et Philippe Margotin, E/P/A, 2017
- PINK FLOYD, Jean Marie Leduc, Albin Michel , Edition 1982
- Pink Floyd Wich one's Pink , Alexandre Higounet, Le Mot et le Reste,2018
- PINK FLOYD, L'histoire selon Nick Mason, E/P/A, 2007
- PINK FLOYD EN FRANCE,Patrick Ducher, Eclipse,2022
- Site seedfloyd.fr
- *Site Abbey Road*
- *Site Rock isn't dead , Rock is alive*
- *Site Walden.org*
- <https://levillagesystemique.be/article/ronald-laing-27>
- Qui est Fou? avec Ronald Laing ,L'Express du 23-29 Juillet,1973

