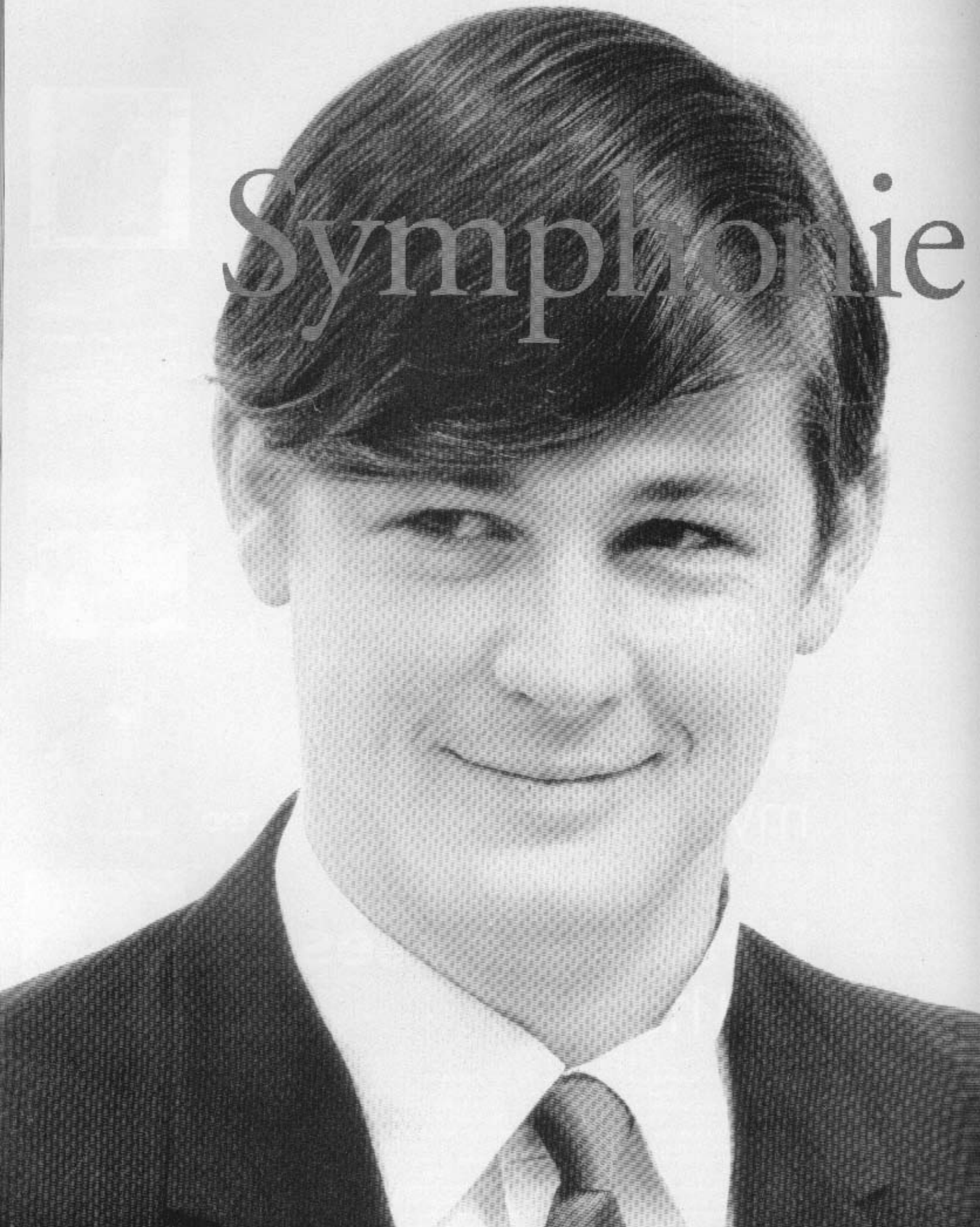


Symphonie



Les **Beach Boys** ont toujours été démodés. Pas de mythologie, pas d'identification possible, rien d'existentiel qui fasse rêver : leurs photos étaient idiotes, leurs pochettes de disques moches ou anodines. Cinq boy-scouts chantant à tue-tête, empilés dans une jeep ou courant en

inachevée

bermudas sur la plage : les Beach Boys incarnaient ce qu'on était censé vomir le jour où l'on s'intéressait au rock. Pourtant, de Paul McCartney à XTC en passant par John Cale, Prefab Sprout, Primal Scream, Teenage Fanclub, Fatima Mansions ou Elvis Costello, tous vous le diront : les Beach Boys, c'est ce qui reste quand on a tout oublié. Leur musique appartient au monde de l'enfance, avec ses ritournelles, ses comptines et son babil naïf. Elle est ce dont on a honte devant ses copains. De 1962 à 1966, des albums *Surfin' safari* à *Pet sounds*, **Brian Wilson**, leader, chanteur, bassiste et pianiste du groupe, mais surtout compositeur, arrangeur et producteur unique, réalise douze albums, soit près de cent cinquante chansons. A l'âge de 25 ans, sa carrière est pour l'essentiel terminée. Vers la fin de l'année 1967, après avoir créé une musique céleste, Brian Wilson est mort à lui-même. Détruit par sa quête effrénée, par la drogue, emporté par la maladie mentale. La légende naît. Elle correspond à la préparation, durant l'année 1966-1967, de *Smile*, un album jamais achevé, censé propulser l'œuvre des Beach Boys vers les étoiles. Mais la fusée explose en plein vol. En ce temps-là, Wilson se sentait gravir, degré après degré, une échelle magique. Et puis il ne sentit plus rien sous ses pieds : le vide, la nuit. Parce qu'elle est identique au destin de l'enfance – croître, s'épanouir et périr dans le naufrage de l'adolescence –, l'histoire de Brian Wilson et des Beach Boys est tragique.

Par Michka Assayas

Photo Michael Ochs Archives (p. 97), Harry Goodwin/Rex Features Ltd (p. 99), Capitol (p. 99), Jean-Louis Rancurel (p. 101), Michael Ochs Archives (p. 102), Capitol (p. 103), Stills (p. 104), Michael Ochs Archives (p. 105).

En général, on fonde un groupe de rock pour fuir ce qui vous fait suer : la famille. Dans le cas des Beach Boys, ça a été le contraire. Les trois frères Wilson et leur cousin Mike Love ont créé les Beach Boys pour rester en famille. Tout au moins ne songeaient-ils pas qu'un jour, il leur faudrait la quitter. Quand ils enregistrèrent *Surfin'*, leur premier disque, en octobre 1961, ils étaient encore des enfants : Brian Wilson, l'aîné, avait 19 ans, Dennis 17, Carl moins de 15 ; Mike Love, le cousin, avec ses 20 ans, était le plus âgé de la bande, et Al Jardine, le copain de lycée de Brian, en avait, comme lui, 19. L'idée des Beach Boys était simple comme bonjour : superposer, sur un rythme de rock'n'roll inspiré par les chansons de Chuck Berry et Little Richard, des harmonies complexes que, par un don spécial, Brian Wilson, pourtant sourd d'une oreille, entendait dans sa tête. Son modèle était un groupe vocal très populaire du début des années 50, les Four Freshmen, pour qui il avait éprouvé une grande fascination, dès l'enfance. C'était la "formule" des Beach Boys : joie de vivre, soleil, harmonies, rythme trépidant. Elle entraîna leur succès instantané, dès la fin de l'année 1962. Principalement auprès des filles : il y eut une "beach boymania" bien avant la "beatlemania".

Le père cogne sur les idoles des jeunes

Les frères Wilson avaient l'habitude de chanter ensemble dans leur chambre avant de s'endormir. A Noël, ils retrouvaient leur cousin et chantaient en chœur, déjà sous la direction de Brian. Quand ils passèrent professionnels, ils ne vécurent aucune rupture, au contraire, avec la vie de famille : leur manager, c'était leur père. La famille Wilson s'était installée à la fin de la guerre à Hawthorne, une banlieue de Los Angeles. Le père travailla une dizaine d'années à l'usine Goodyear. C'est là qu'il perdit l'usage de son œil gauche, brûlé par un jet d'acide. Puis il s'établit à son compte et fonda une entreprise de vente de matériel aéronautique. Dans l'autobiographie de Brian Wilson, parue à l'automne aux Etats-Unis et dictée, de toute évidence, par son psychiatre-manager, la personnalité inquiétante du père est largement exposée. Compositeur et musicien frustré, auteur de chansons dont la réputation ne dépassa jamais le cercle familial, cet homme instable, qui frappait durement ses enfants et les tourmentait psychologiquement, ne supporta jamais qu'ils aient plus de talent que lui, et surtout qu'ils réussissent mieux – singulièrement son fils aîné Brian. La première fois que *Surfin'* passa à la radio, la réaction de Murry Wilson fut laconique : "Ce n'est pas assez bon." "Rien n'était assez bon pour lui, et en conséquence rien n'était assez bon pour moi. J'ai passé ma vie à essayer de lui prouver qu'il avait tort, mais il s'est révélé impossible d'échapper à ses critiques acerbes", conclut Brian Wilson, sur ce chapitre.

Père violent, Murry Wilson fut, naturellement, un manager à poigne, cognant allègrement sur ses fils devenus entre-temps idoles des jeunes. Il institua un système d'amendes destiné à discipliner ses troupes : 50 dollars de retenue pour être sorti avec des filles, 100 pour avoir dit des gros mots. *Surfin'*, sorti sur le label indépendant Candix en décembre 1961, devint rapidement un petit tube local. L'ambition de Brian s'envola très vite. Un jour que le groupe répétait dans son garage, un voisin, Gary Usher, vint se présenter : il avait le prestige de l'âge, 25 ans, alors que Brian en avait 20. Surtout, il avait déjà produit deux disques. Il lui parla de ce qui se passait à New York : les équipes de compositeurs, Goffin et King, Mann et Weil, Leiber et Stoller, qui pondaient tube sur tube et gagnaient des mille et des cents. Usher et Wilson écrivirent ensemble *409*, la première d'une longue série de chansons à la gloire des voitures de sport. Pour faire la demo, ils enregistrèrent scrupuleusement à 2 h du matin le bruit du moteur de la Chevrolet de Gary Usher.

Un beau jour, non sans être dûment chaperonnés par Wilson senior, Brian et Gary Usher obtiennent un rendez-vous avec Nick Vener, le tout jeune responsable du rock'n'roll chez Capitol. Celui-ci écoute le début de *Surfin' safari*, la première demo du groupe enregistrée dans un vrai studio, et saute en l'air : "C'est un tube ! C'est une chanson qui va révolutionner la musique de la Côte Ouest." Et c'est exactement ce qui se passe. Brian, intimement persuadé que la chanson va connaître un succès phénoménal, n'est pas surpris. La mégalomanie paternelle était passée dans les gènes : "Je ne voyais aucune raison pour qu'on ne soit pas en tête de la course."

Le groupe enregistre son premier album en été 1962. Les Beach Boys sont propulsés vedettes nationales en l'espace de quelques mois. Ils reçoivent la visite de fans qui assiègent la maison familiale. Les filles hurlent sans discontinuer pendant leurs concerts. Le père, qui garde la tête froide, rappelle à ses enfants que, jusqu'à nouvel ordre, le seul talent musical dans la maison, c'est lui : ce qu'ils ont fait jusqu'à maintenant, c'est de l'amateurisme ; à présent, ils vont passer aux choses sérieuses, c'est-à-dire enregistrer des chansons de Murry Wilson. C'est le début d'une lutte terrible entre Brian et son père. Celui-ci ne manque pas d'ingéniosité pour tourmenter son fils aîné. Il exige qu'il lui soit versé personnellement 50 % des droits d'auteur des chansons : Brian cède. Par la suite, Murry Wilson en obtiendra la totalité. Puis il trouve un moyen de se débarrasser de ce gêneur d'Usher, à qui il ne veut pas donner un sou : un soir, il le chasse de chez lui, sous le prétexte qu'il a fourni de la bière à son fils.

Dans un premier acte de rébellion anti-paternelle, Brian quitte le domicile familial. Il s'installe dans l'appartement d'un ami, Bob Norberg, un futur pilote de ligne, rêvant alors d'une carrière musicale. Au moment du grand départ, le père fait une scène d'hystérie, fondant en larmes en pleine rue. Norberg écrit quelques chansons avec Brian. Calé en électronique, il bricole chez lui un studio de fortune qui permet pour la première fois à Brian de faire des overdubs sur ses demos. Mais surtout, Norberg va susciter chez lui un choc dont il ne se remettra jamais : la découverte de la musique de Phil Spector. Spector tournera à l'obsession chez Brian Wilson. Dans son subconscient, il jouera tous les rôles : héros, dieu, modèle intouchable, mais aussi rival, ennemi, cherchant à lui nuire par des voies occultes. C'est pour imiter Spector qu'il se tuera à la tâche. Pour l'heure, il écoute tous les jours *He's sure the boy I love*.

Toutes les choses qu'il faut traverser

Pendant ce temps, le succès des Beach Boys devient irrésistible. Persuadé que le surf est une mode passagère et qu'il faut vite ramasser la mise, Capitol met une pression infernale sur le groupe : l'album suivant, *Surfin' USA*, est enregistré en moins d'un mois. Le groupe part en tournée : quarante concerts dans le Midwest durant l'été 63. Dès qu'un album sort, Brian est censé avoir déjà écrit le suivant, qu'il faut enregistrer à la fin de la tournée. Quand le troisième album, *Surfer girl*, sort en septembre 1963, le suivant, *Little deuce coupe*, prévu pour décembre, est déjà composé. Désireux de faire comme Phil Spector, Brian Wilson obtient de Capitol le droit de diriger lui-même l'enregistrement de *Surfer girl*. Il choisit Western, un studio 4 pistes, pour avoir un son plus "couillu". Perfectionniste, obsédé, il passe neuf à dix heures par jour en studio. Il y découvre sa vocation. Et il sait déjà ce qui lui déplaît : la contrainte des tournées qui l'épuisent nerveusement et, surtout, lui donnent mauvaise conscience. En tournée, il n'a pas le temps de composer, ce qui porte au comble son anxiété : "J'aimais faire plaisir au public en jouant, mais je jouais aussi pour me séparer du monde. En tant qu'enfant battu, je savais que le fait de jouer m'aidait à tenir mon père à distance." A une distance, hélas, pas si grande : pendant les



concerts du groupe, le père, comme un entraîneur au bord du ring, se tient aux aguets, hurlant et vociférant. Il s'en prend, évidemment, surtout à Brian : "Dégourdis-toi un peu ! Intéresse-toi à ce que tu fais !" Dans les documents de l'époque, on voit un curieux spectacle : Brian, détaché du groupe, l'air totalement perdu avec son mètre quatre-vingt-dix, chantant avec la bouche de travers, atrocement gauche et timide, comme s'il s'attendait à une torgnole imminente. Derrière, on sent déjà percer les velléités de showman du déplorable Mike Love (celui, comme on sait, qui avait la voix de canard). Dennis, le sauvage de la famille, cogne comme un furieux sur sa batterie. Carl qui, à l'époque, est âgé d'à peine 17 ans, a l'air d'un baigneur joufflu, engraisé comme une oie. Quant à Al Jardine, il ressemble à ce qu'il a toujours été : le fils du voisin, sympa, toujours serviable, un peu bricolo, venu donner un coup de main. Durant ces tournées, les amendes pleuvent sur les membres du groupe qui, en bons enfants de l'après-guerre élevés à la trique, se

comportent comme une bande de furieux intenable. Un jour, Murry Wilson, au cours d'un déplacement en autocar, frappe violemment Mike Love qui a refusé d'aider le groupe à installer le matériel sous prétexte qu'il ne joue, lui, d'aucun instrument. Les coups sont si violents que le car s'arrête : l'oncle et le neveu sortent et roulent à terre. Mike Love a le dessus.

Brian, pendant les tournées, s'enferme dans sa chambre pour boire. Dès l'été 1963, il ne s'intéresse plus qu'au travail de studio. Poussant à l'extrême son imitation de Phil Spector, il produit un trio vocal féminin, les Honeys, formé par sa future femme Marilyn Rovell, avec sa sœur Diane. Sans grand succès. Un jour qu'il se promène en voiture avec Marilyn, il entend à la radio *Be my baby* des Ronettes. Il s'arrête sur le côté, abasourdi. Il fonce dans un magasin et en achète dix exemplaires, qu'il passe chez lui inlassablement. "J'ai appris chaque note, chaque son, la vibration de chaque sillon." Comme défié par ce morceau, il compose l'une de ses plus belles ballades, *Don't worry, baby*, avec son nouveau parolier, le disc-jockey Roger Christian, responsable de son initiation à la culture automobile. Celui-ci le dissuade de mettre son idée initiale à exécution : offrir le morceau à Spector. Exactement ce que Wilson voulait entendre : "Je parie que je peux faire cette chanson avec les Beach Boys aussi bien que Phil Spector." C'est à cette époque que le disciple rencontre pour la première fois le maître. Spector l'invite à participer aux sessions d'enregistrement du *Christmas album*. Les choses se passent assez mal : Wilson, qui voulait juste regarder Spector à l'œuvre, est invité à collaborer. On l'installe au piano et on lui colle une partition. Mais il ne sait pas très bien déchiffrer. A la quatrième tentative, Spector le remercie. Wilson a le temps d'observer ses méthodes : "Sa personnalité aberrante était peut-être sa meilleure arme pour faire des disques. Elle lui permettait de manipuler les gens afin qu'ils fassent exactement ce qu'il voulait. Il ne s'adaptait pas au monde ; c'est le monde qui s'adaptait à lui. Comme moi, le jour où il est devenu incapable de sortir ce truc de sa manche, Spector a dû quitter la scène musicale."

Au bout d'un an de ce régime, Brian ressent ses premiers troubles psychologiques sérieux. Il entend des voix pendant son sommeil. L'idée de partir en tournée le déprime de plus en plus. En janvier 1964, il accompagne le groupe en Australie. Dès qu'il est hors du studio ou qu'il ne compose pas, sa fragilité et son complexe d'infériorité remontent à la surface. Il confie à Al Jardine que tout le décourage : il voudrait ne plus rien avoir à prouver, ne plus avoir à lutter pour maintenir sa réputation. "Je n'aime pas toutes les choses qu'il faut traverser dans la vie", lui confie-t-il. Ses doutes vont être aggravés par un phénomène qui prend l'Amérique par surprise, une sorte de Pearl Harbor britannique : l'arrivée des Beatles. Il entend pour la première fois *I want to hold your hand* en Nouvelle-Zélande et livre son commentaire aux autres Beach Boys : "La chanson est vraiment simple, très simple, mais elle est accrocheuse, et il y a quelque chose." Son anxiété grandit quand il retourne à Los Angeles. Il est tellement complexé par la musique des Beatles qu'il veut annuler la sortie de l'album prévu,

Shut down, vol. 2 ; ce dont, naturellement, tout le monde le dissuade. *Fun, fun, fun*, le nouveau 45t, est détrôné par les Beatles et ne dépasse pas la cinquième place des charts. C'est le début d'une nouvelle période de défi et de compétition : cette fois-ci, le diapason n'est plus donné par Phil Spector, mais par les Beatles. Brian Wilson écrit ses nouvelles chansons – *I get around*, *All summer long*, *Girls on the beach*, *Wendy* – seul, sans l'aide d'un parolier. Exaspéré par l'attitude de son père qui continue à venir au studio et à critiquer tout ce qu'il fait, "Brian le perdant" prend son courage à deux mains et le renvoie : Murry Wilson entre alors dans une dépression qui le cloue au lit pendant un mois.

I get around, en été 1964, devient le premier numéro 1 du groupe. Mais Brian ne va pas mieux pour autant, au contraire. Il fuit le contact avec les autres, fixe des objets durant des périodes interminables, bref, s'enferme de plus en plus en lui-même. Il reproche aux Beach Boys de trop s'intéresser aux filles et à la rigolade, de ne plus se concentrer sur la musique. Le père, pendant ce temps, n'a pas déposé les armes. Il téléphone à Brian en pleine nuit, régulièrement, pour lui demander les 50 % restants des droits d'auteur. Le groupe repart en tournée et, cette fois, Brian fait plus que se plaindre : il s'enferme dans sa chambre d'hôtel sans arrêter de boire. Contraint malgré lui d'aller en Europe fin 64, il fait une dépression nerveuse. Dans l'avion qui l'emmena, avant Noël, pour une série de concerts dans le sud-ouest des États-Unis, il a une véritable crise de nerfs : il exige que le pilote retourne à Los Angeles, veut descendre et doit être maîtrisé. Arrivé à destination, il est aussitôt emmené à l'hôpital, où on le met sous calmants. Il est rapatrié. Son unique souhait, quand sa mère l'accueille à l'aéroport, est de retourner à l'ancienne maison familiale d'Hawthorne. Et qu'elle lui fasse des œufs à la coque.

Le plus grand disque de rock jamais fait

À partir de l'année 1965, Brian Wilson va s'isoler dans sa musique pour ne plus jamais en sortir. Enfermé, d'abord, il le sera dans le sens concret du terme : il décide de rester à la maison, refusant une fois pour toutes de suivre les Beach Boys en tournée, à la grande fureur de son père. Il se lie alors d'amitié avec un étudiant de Santa Monica, Loren Schwartz, représentant de la "drug-culture" californienne, alors en plein bourgeonnement : celui-ci lui passe des livres, *Le Petit Prince*, *Le Loup des steppes*, mais surtout de la marijuana, du hachisch et bientôt de l'acide. Sa façon de jouer du piano et de composer change progressivement : "Avant de fumer de l'herbe, j'étais un pianiste agressif. Drogué, je ne cherchais plus tant à impressionner les autres qu'à exprimer et explorer ce qui se passait en moi, l'anxiété, la peur, l'insécurité : mon travail commença à montrer cette nouvelle partie de moi-même", dit-il dans le cadre de son autobiographie thérapeutique. Après avoir pris pour la première fois du LSD, il compose *California girls*. C'est le début du cycle qui le mènera à *Good vibrations* : au lieu d'écrire d'une traite, il procède par touches, composant la chanson élément par élément, en somme un travail de collage, d'harmonie obtenue à partir de fragments. L'introduction de *California girls* est un morceau de musique à la sonorité céleste, tombé on ne sait d'où : des accords grêles, soulignés par un trait de cuivres, tremblent au loin, glissant au ralenti, au bout de l'horizon, comme une voile minuscule. L'intro s'évapore, comme si elle n'avait été qu'un mirage, et la chanson typique des Beach Boys, avec le coin-coin caractéristique de Mike Love, entre en scène. Dans ses harmonies superposées, comme en tuiles, et le falsetto plaintif et déchiré de Brian sur le refrain, on peut déjà entendre en germe *Pet sounds* et *Good vibrations*. Les deux albums de cette année-là, *The Beach Boys today* et *Summer days (and summer nights)* sont remplis de ballades

dépressives, où Brian semble se soucier de la plage, des filles et des voitures comme d'une guigne : *Please let me wonder*, *She knows me too well*, *Let him run wild*, sont chantés d'une voix écorchée, absurdement haute, qui n'a plus du tout l'innocence de la voix de tête de premier communiant de *Surfer girl* ou d'*In my room*. Il y a déjà une sorte d'abattement, un peu de cette morne résignation qui précède les premières secousses de l'adolescence : l'enfant sait qu'il va mourir. Il voudrait que la mer l'emporte quelque part, loin, dans un lieu où il n'aura plus à penser à tout ça. Grâce à des 45t qui restent encore dans la lignée des joyeux Beach Boys comme *Help me* ou *Rhonda*, le groupe parvient à rester au faite du succès. À la fin de l'année, sollicité comme d'habitude par Capitol, Brian fait enregistrer au groupe l'album *Party!*, espèce de pique-nique improvisé au studio avec des amis, où tout le monde chante en chœur des reprises des Beatles comme *I should have known better* ou des Everly Brothers comme *Devoted to you*, ainsi que le fameux *Barbara Ann*, qui deviendra leur plus gros tube mondial avec *Good vibrations*. Mais Brian Wilson a d'autres intentions : il veut "redessiner la carte entière de la pop-music".

Au début de l'année 1966, Brian Wilson écoute religieusement chez lui, entouré d'amis, autour d'un joint, l'album *Rubber soul* des Beatles. Impressionné par la fluidité du disque, il en sort avec une révélation : il va enregistrer, lui, Brian Wilson, "le plus grand disque de rock jamais fait". "J'avais, explique-t-il, beaucoup d'idées inachevées, des fragments de musique que j'appelais des "sensations". Chaque sensation représentait un certain état ou une certaine émotion que j'avais ressentis, et j'avais pour projet de les assembler en une espèce de mosaïque." Il va consulter une voyante qui, paraît-il, lui prédit une "grande abondance d'un flux de chaleur positive et spirituelle". "Je n'étais pas religieux, commente aujourd'hui Wilson (inspiré par Landy), mais j'avais développé en moi une conscience spirituelle. Si je n'arrivais pas à trouver l'inspiration à l'extérieur de moi-même, par exemple dans des livres, il fallait bien que je cherche ailleurs. Il fallait que je regarde à l'intérieur. Il fallait que je compose à partir de la spiritualité que je sentais dans mon cœur." Brian compose le disque pendant que les autres sont, comme d'habitude, en tournée. Il fait appel à un nouveau parolier, Tony Asher, employé d'une agence de publicité, parce qu'il a besoin, pour la première fois, de quelqu'un de "sensible". Les chansons de *Pet sounds* ne ressemblent à rien de ce que les Beach Boys avaient déjà enregistré : les mélodies sont bâties sur des structures d'accords complexes, les harmonies sont à la limite de la dissonance, les arrangements, mystérieux, mêlent des instruments classiques – cordes, cuivres – à des percussions étranges, des bruits indéfinissables (klaxons, grelots...). Surtout, la tonalité d'ensemble du disque est d'une tristesse sans précédent : il flotte sur toutes ces chansons une impression de nausée, d'écoeurement, de mélancolie suicidaire, propres à la fin de l'enfance. Une chanson comme *I just wasn't made for these times*, chantée par Brian d'une voix déchirée, est d'une crudité presque obscène : l'enfance se noie et pleure une dernière fois, avant de périr engloutie. Rien de plus déchirant que le refrain de *Caroline*, no chanté d'une voix si haute et si plaintive qu'on la dirait prête à se briser d'un moment à l'autre. Et, à la fin, on entend un train qui s'en va, la cloche d'un passage à niveau, un chien qui aboie : la banalité désespérante des plus beaux souvenirs d'enfance, qui vous rappellent que cet âge était merveilleux parce qu'il ne s'y passait rien et que la fin de cette disponibilité aux riens de la vie, à l'humilité du monde, l'expulsion de ce paradis immobile est la première tragédie de l'existence. Pour la première fois, Brian Wilson enregistre le disque sans faire jouer le moindre instrument aux autres Beach Boys et engage les musiciens de Spector. Les chansons de l'album sont arrangées à l'avance, au détail près, et jouées d'un seul tenant, comme si les musiciens avaient à interpréter la partition en public. Pour *God only knows*, Brian fait quatorze prises, conservant, comme au cinéma, la meilleure. Quand les Beach Boys reviennent de tournée, ils n'ont plus qu'une chose à faire :



superposer leur voix. Mais tout ne se passe pas comme Brian l'a rêvé. Mike Love, qui avait déjà conseillé à Brian de ne pas "merder avec la formule" du succès des Beach Boys, exprime son mépris pour cette "musique de l'ego". Après une prise de *God only knows*, Dennis, admiratif, demande à son frère comment il a fait pour écrire cette chanson et se fait répondre par Brian qu'il a "prié Dieu". Mike Love, interceptant l'échange, dit que lui prie Dieu pour que ça se vende. Une autre fois, pendant une séance tumultueuse, il explose "De toute façon, qui va entendre cette merde ? C'est pour les chiens !" La remarque valut son titre à l'album *Pet sounds*, qu'on pourrait traduire (mal) par *Bruits de bébêtes*. La réaction des responsables de Capitol n'est pas plus chaude que celle de Mike Love : sceptiques, désarçonnés, ils parlent même, à un moment, d'annuler la sortie du disque. Furieux, Wilson se rend aux dernières réunions chez Capitol avec la ferme intention de ne pas ouvrir la bouche, actionnant, quand on l'interroge, un magnétophone avec des réponses toutes faites, enregistrées à l'avance : "Sans commentaire", "Pouvez-vous répéter ?", "oui" et "non". Capitol sort le disque en mai. L'accueil critique est excellent, mais, comme les "commerciaux" de l'époque l'avaient prévu, *Pet sounds*, sans être un désastre, ne connaît pas un grand succès. Deux mois plus tard paraît une compilation qui réduit à néant toutes les chances de succès que le disque aurait pu avoir sur la durée.

Pour la première fois de sa vie, par un paradoxe apparent, Brian Wilson prend confiance. *Pet sounds* a beau être le premier – et tout relatif – échec des Beach Boys, Brian sait qu'en ce qui le concerne le disque est un succès. La fierté d'avoir réalisé *Pet sounds* lui offre ce qui lui faisait défaut : l'audace. Dès l'été 1966, il assiste de près à l'influence de la "drug culture" sur la musique de la Côte Ouest : les Byrds prennent le virage psychédélique et on commence à parler des Doors et de Jefferson Airplane. Il se rend bien compte que l'image collégienne des Beach

Boys, malgré leurs efforts pathétiques pour ressembler aux Beatles, est en passe de les rendre ridicules. Leur nouveau manager les met en contact avec un attaché de presse, Derek Taylor, dont la réputation d'être à la pointe de tout vient du fait qu'il est anglais (déjà...) et connaît bien les Beatles pour avoir travaillé avec Brian Epstein. "Qu'est-ce que vous voulez ?", demande Taylor. "Être pris au sérieux", répond Brian. Je veux que les gens prennent les Beach Boys au sérieux. Une idée germe dans la tête de Taylor : Brian Wilson sera présenté comme un "génie", un créateur reclus, perfectionniste, et les Beach Boys comme l'instrument de sa musique géniale. Des photos commencent à circuler, représentant Wilson, avec sa coupe au bol, son visage un peu bouffi, les yeux plissés, rêvant sur son piano, photographié dans des poses concentrées au studio. Invité, dans des interviews, à s'exprimer sur la drogue, la religion, grands sujets de l'époque, et aussi sur son fameux "génie", Brian finira par dire, avec sa candeur habituelle : "Je ne suis pas un génie. Je suis juste un type qui travaille dur."

Une symphonie adolescente à Dieu

Brian et les Beach Boys appartiennent désormais à deux mondes séparés. Son style de vie change du tout au tout. Une bande de jeunes gens "hip" vient régulièrement passer des soirées chez lui : parmi eux, David Anderle, surnommé le "mayor of hip" à L.A., Danny Hutton, le chanteur de Three Dog Night, et surtout Van Dyke Parks, un tout jeune homme, alors vague musicien de coffee-house, qui impressionne beaucoup Brian par son allure d'intellectuel farfelu et sa grande volubilité. "On avait tous autour de la vingtaine et on abordait la vie comme un jeu, en faisant de grands rêves, en prenant les idées comme des



jouets et le studio comme un terrain de jeux." La consommation de drogues de Brian s'accélère. A la liste habituelle, herbe et acide, s'ajoutent désormais le speed et les amphétamines. Suivant la pente de ses descentes, Brian écrit par fragments une chanson grandiose qui, dans son esprit, doit être la "somme de sa vision musicale": *Good vibrations*. Brian raconta que cette idée de "bonnes vibrations" n'avait, à l'origine, rien de particulièrement hippie : sa mère lui avait expliqué que les chiens sentaient parfois de "mauvaises vibrations" en reniflant certaines personnes, et ça lui avait donné l'idée du contraire : des gens qui émettent de "bonnes vibrations". Seul, sans les Beach Boys, il élabore ce morceau qui nécessitera dix-sept sessions en studio, réparties en six semaines, et coûtera plus de 50 000 dollars — une somme, dans ce domaine, sans précédent. Il fait d'abord écouter la demo au téléphone à son frère Carl qui trouve que "ça sonne vraiment bizarre". Bruce Johnston, le pianiste qui remplace Brian pour les tournées et participe à leurs enregistrements, est plus réaliste : "Soit on va avoir le plus gros tube du monde, soit la carrière des Beach Boys est terminée."

Good vibrations mettra le monde entier à genoux. Pourtant, les quelques mois qui précèdent la sortie du 45t, le 10 octobre 1966, voient Wilson s'enfoncer, peu à peu, dans un trou noir. Il est censé préparer l'album suivant, *Smile*, son œuvre maîtresse qui représentera, par rapport à *Good vibrations*, une progression aussi grande qu'entre *Pet sounds* et ce morceau. Il engage Van Dyke Parks pour écrire des paroles. La théorie est belle : "Musicalement et philosophiquement, je m'imaginai créant une toute nouvelle forme de musique, religieuse, blanche et spirituelle. J'ai confié un jour à Van Dyke Parks que j'allais composer une symphonie adolescente à Dieu." La réalité est plus sombre. Son usage des drogues est de plus en plus incontrôlé. Il reste tous les jours dans une piscine, y

compris pour ses rendez-vous professionnels : "Je travaillais et vivais dans un vide qui m'isolait de tout ce qui était normal." Les paroles qu'il écrit pour lui Van Dyke Parks sont en accord avec cet état d'intense perturbation : elles sont, ce qui n'est pas un hasard, totalement ésotériques. A part quelques points de repère — comme *Heroes and villains*, qui sortira sous une version écourtée, et l'extraordinaire *Surf's up*, qui ressurgira quatre ans plus tard sur l'album du même nom —, Brian Wilson n'a plus de boussole et le navire tourne, de plus en plus vite, sur lui-même. Il assemble des bribes de mélodies, des fragments d'effets sonores, de voix, il pense à composer une "suite des quatre éléments". Pour enregistrer un morceau de ladite suite, *Fire*, il demande aux musiciens classiques présents pendant la séance, d'âge souvent vénérable, de se coiffer de casques de pompiers pour se sentir dans l'ambiance. Il s'arrange aussi pour qu'ils puissent sentir la fumée d'un vrai feu. Personne ne veut voir, dans le contexte de l'époque, que Brian Wilson ne joue pas un jeu : il est réellement en train de devenir fou, persuadé qu'il a "puisé dans une source noire, une source de vibrations négatives". Il devient paranoïaque : il se persuade qu'une série de feux se propagent à Los Angeles parce qu'il a touché, à travers sa musique, à la sorcellerie. Il a la conviction que Spector a payé le producteur d'un film d'Otto Preminger avec Rock Hudson, dont le personnage s'appelle Mr. Wilson, pour lui envoyer des messages maléfiques. Pour couronner le tout, il doit affronter la fureur des autres Beach Boys, revenus de tournée, à qui il fait écouter les débris de sa "tevnage symphony to God". Il se fait copieusement insulter par Mike Love. Un jour, l'inévitable se produit : *Smile*, programmé pour le début de l'année, remis de mois en mois, est définitivement abandonné. Le coup de grâce est donné, selon la légende, par une visite de Paul McCartney en avril 1967. Arrivé le

jour de la séance d'enregistrement de *Vegetables*, celui-ci parle avec enthousiasme du nouvel album des Beatles, *Sgt Pepper's lonely hearts club band*, dont la sortie est prévue pour le mois suivant. Il interprète, paraît-il, *She's leaving home* au piano. Wilson ne s'en relève pas : lui qui, obsédé par la compétition avec les Beatles, erre depuis plusieurs mois dans un labyrinthe sans issue, comprend qu'il est, pour le coup, distancé et sans doute largué à jamais. Pour la première fois de sa vie, il abandonne. *Smile*, inachevé, entre dans la légende. On en trouvera plus tard des éditions pirates, sur lesquelles des fans se sont efforcés de reconstituer l'album sinistré. Cet épisode lit être au critique Greil Marcus que la réputation artistique des Beach Boys reposerait désormais sur une musique que personne ne pourrait jamais entendre.

D'une certaine façon, la subite disparition artistique de Brian Wilson fut la meilleure chose qui arriva, sur le plan personnel, aux autres Beach Boys : à partir de 1967, ils commencèrent à exister par eux-mêmes. Après la parution de *Smiley smile*, sorte de disque "sauvé" du naufrage de *Smile*, comme on parle d'un film "sauvé" après l'effondrement de la production, sort *Wild honey*, un album léger, aérien, teinté de rhythm'n'blues, où s'épanouit le talent du tout jeune Carl Wilson. Décrits comme totalement ringards à l'époque de Woodstock – c'est l'époque où Mike Love, initié à la méditation transcendante, se produit sur scène en sandalettes, frappant dans un tambourin, enveloppé d'une grande robe de yogi –, les Beach Boys conservent une immense popularité en Angleterre. Les disques se succèdent, plaisants et anodins : *Friends* en 1968, *20/20* en 1969, *Sunflower* en 1970, où l'on retrouve quelques chutes de *Smile* et une des plus belles chansons de Brian Wilson, *This whole world*.

Trois ans au lit

Une étrange poisse commence à s'abattre sur le groupe : Dennis Wilson se lie, dans des circonstances bizarres, à la "famille" de Charles Manson, un an avant le meurtre de Sharon Tate (Manson s'était un soir incrusté chez lui et Dennis, ayant trouvé le personnage intéressant, tint à enregistrer l'une de ses chansons, *Cease to exist*, en changeant les paroles, ce qui vexa profondément Manson et aurait pu entraîner de graves conséquences pour le responsable). Un beau parleur chevelu rencontré à la radio en 1970, Jack Rieley, parle un jour à Brian et aux autres de politique, de musique progressive, et les embobine tant et si bien qu'il parvient à se faire engager comme homme de relations publiques. Il se vante d'avoir été l'ami personnel de Robert Kennedy, d'avoir remporté le prix Pulitzer, etc. En réalité, ce personnage peu recommandable était l'agent d'une organisation d'extrême droite, appointé pour infiltrer les groupes pop. Mais, se prenant au jeu et réussissant d'ailleurs avec un certain succès à refaçonner l'image des Beach Boys, Rieley finit par devenir le manager du groupe. Il se distingue par une opération financièrement désastreuse, en 1972, faisant équiper et monter, pièce par pièce, un studio conçu spécialement pour l'enregistrement du disque suivant des Beach Boys en Hollande. On trouve sur l'album *Holland* le dernier signe d'activité de Brian Wilson, après le bouleversant *Til I die sur Surf's up : Sail on sailor*, un morceau sur lequel il renoue avec son ancien collaborateur Van Dyke Parks et qui reste certainement la dernière grande chanson des Beach Boys. Le petit conte de fées *Mt Vernon and Fairway*, joint comme bonus à l'album, était une suite musicale presque sans paroles, enregistrée très bas, comme captée par une radio aux piles usées, où était inscrit "please listen in the dark". Ensuite, c'est la nuit définitive. Pendant toutes ces années, Brian Wilson ne fait rien, ou presque : il pense au suicide, fait une consommation importante de coke et entame une période de réclusion. Son père meurt en 1973. Brian passe alors,

comme il l'a avoué lui-même en 1976, près de trois ans au lit. Sa femme, ne sachant plus à quel saint se vouer, appelle en 1975 un psychiatre, le Dr Landy, au chevet de Brian. Encore une fois, intervient dans la vie des Beach Boys, selon une tradition bien établie, un personnage douteux, aux intentions troubles. Eugene Landy avait la réputation d'être un psychiatre spécialiste des déglingués du showbiz (il avait déjà retapé Alice Cooper). Il avait travaillé dans un cirque, été employé au département promotionnel dans plusieurs compagnies de disque, se vantait d'avoir découvert George Benson, avant de passer un doctorat de psychologie sur le tard. Sa thérapie réussit assez bien : Brian Wilson, qui avait en quelques années gonflé comme une outre, sort de sa dépression. Les Beach Boys soulagés, qui n'avaient pas fait d'album depuis *Holland*, peuvent le convaincre d'entrer en studio, d'écrire et de produire à nouveau. Une campagne "Brian est de retour" est lancée à grand fracas. Hélas, les fans doivent déchanter. La moitié des morceaux de *Fifteen big ones*, le grand album du retour, sont des reprises aussi excitantes que *Rock'n'roll music*, et les originaux, chantés par Brian d'une voix de casserole rouillée, donnent l'impression qu'atteint de sénilité précoce, il a régressé à l'époque de *Surfin' safari*. L'album suivant, *The Beach Boys love you*, sorti en hiver 1977, est déjà meilleur : on peut y entendre quelques échos de la splendeur passée. Malheureusement, Brian semble adopter sur ces morceaux, dont la composition lui est inspirée par sa thérapie (par exemple l'ineffable *Johnny Carson*, hymne à la gloire d'une vedette de talk-show), le point de vue d'un enfant de 8 ans. Sa voix, surtout, a des accents involontairement pathétiques. Le groupe, trop heureux d'avoir ramené au bercail la poule aux œufs





d'or, engage Wilson dans une tournée. Landy, qui commence à demander des honoraires astronomiques, est remercié. Le clan des Beach Boys engage deux gardes du corps, supervisés par le frère de Mike Love, pour surveiller la conduite de Brian et, surtout, empêcher Dennis de l'approvisionner en coke. L'un d'eux séduit la femme de Brian. Lui continue à boire et à se droguer en cachette, fuyant plusieurs fois. Un soir, clochardisé, il se retrouve à jouer du piano dans un bar gay de San Diego. A la fin de l'année 1978, sa conduite devient si alarmante qu'on le fait interner, pendant quelques mois, dans un hôpital psychiatrique. Une infirmière rencontrée là-bas devient sa fiancée : à sa sortie, elle s'installe avec lui dans une nouvelle maison. Dennis vient régulièrement lui rendre visite et l'approvisionne en coke et hamburgers (une chanson composée = un hamburger). En 1982, il ressemble à ce qu'était Elvis Presley quelques mois avant sa mort : énorme, boulimique. Les autres Beach Boys imaginent un plan machiavélique pour remettre Brian entre les mains du Dr Landy : en octobre 1982, ils convoquent Brian et lui annoncent qu'il est ruiné et renvoyé des Beach Boys. Il entame alors, sous la contrainte, dirigé par le psychiatre remis en selle, un programme de rééducation. Il est emmené, kidnappé pour ainsi dire, dans une retraite à Hawaï. Landy entraîne avec lui toute une mafia chargée de mettre en œuvre le "programme" : exercices physiques, psychologiques, système de punitions et de récompenses. Wilson est pris en charge comme un enfant et n'a pas son mot à dire. Les honoraires de Landy atteignent des sommets extravagants : près de 60 000 dollars par mois, plus les frais, soit environ 500 000 \$ de l'époque. On comprend l'attachement du médecin pour son patient.

Le résultat au bout de cinq ans est spectaculaire. Pour la première fois depuis longtemps, Brian Wilson peut envisager de refaire de la musique. Un long processus, toujours surveillé par Landy, lui permettra d'enregistrer, en 1987-88, son premier album solo. Landy contrôle tout. Il se fait nommer "producteur exécutif" du projet, co-écrit la moitié des chansons. Tout est surveillé par un de ses hommes de main, qui enregistre les conversations de Brian avec ses producteurs pour les faire écouter à son maître. Landy met la bonne volonté de tous à rude épreuve, instaurant un climat de terreur. Malgré cela, l'album, sorti à la fin 1988, bien qu'inégal et surproduit, apparemment le fruit de trop de compromis, offre des moments magiques, comme la suite *Rio Grande*, où Brian renoue en partie avec le climat de frayeur des parries "maudites" de *Smile*.

A partir de 1985, la vie de Brian devient trouble. Il habite à Malibu, sous la surveillance étroite de son "assistant personnel", en réalité un

sbire à la solde de Landy qui ne le lâche pas d'une semelle. Seul, coupé de ses amis, il se plaint parfois au téléphone de Landy qu'il appelle, paraît-il, "Napoléon" et d'autres noms sans doute moins aimables. Mais il reste là, trouvant sans doute son compte dans cette situation de prise en charge et d'irresponsabilité. Landy, officiellement, n'a plus le droit d'exercer son métier de psychiatre en Californie : il a été récemment condamné pour une affaire de viol d'une patiente placée sous sédatifs. En hiver dernier, le frère, l'ex-femme et les filles de Brian ont attaqué Landy en justice et ont obtenu gain de cause : Landy a été condamné à demeurer deux ans séparé de son patient, la fortune de Brian a été placée entre les mains d'un administrateur neutre et il doit voir régulièrement un psychiatre indépendant chargé de le "déprogrammer". Une tâche apparemment difficile. Un musicien, très proche collaborateur et ami de Brian, contacté au téléphone, nous a expliqué que le second album solo de Brian Wilson, intitulé *Sweet insanity*, achevé en janvier 1991, a été totalement contrôlé et manipulé par Landy, qui en a écrit les paroles et assuré la production artistique. Le psychiatre a apparemment obtenu ce qu'il avait réclamé en vain trois ans plus tôt : faire le vide absolu, en studio, autour de son patient. Landy, musicien frustré, a pu réaliser son rêve : produire de la musique par Brian Wilson interposé. Si le disque a été rejeté par Seymour Stein de Sire et Lenny Waronker de WEA, pourtant fans inconditionnels de Brian, c'est, nous a assuré ce musicien, pour une raison simple : "C'est l'album de Landy" et "Brian n'a rien à voir avec".

Les vrais cinglés

Brian Wilson, aujourd'hui, éprouve une certaine fierté à comparer la longévité des Beach Boys à celle des Rolling Stones, même s'il déverse quantité d'insultes sur le "monstre" qu'il a créé : "Les Beach Boys sont de sales menteurs, et ça, vous pouvez l'imprimer", m'a-t-il déclaré au détour d'une longue tirade. Le groupe se produit régulièrement pour la fête nationale et dans d'autres occasions commémoratives. Encore récemment, Brian se joignait parfois à eux. Les Beach Boys sont restés, même dans l'état lamentable où ils se trouvent aujourd'hui, le groupe américain. Le fonds de commerce des Rolling Stones était la rébellion, l'insolence, la sauvagerie, l'asociabilité ; celui des Beach Boys, l'harmonie, la douceur, le bonheur naïfs. Pourtant, les sauvages, les fous, les vrais cinglés ne sont pas ceux qu'on croit. Comme dans ces familles où, les volets clos, retentissent des coups et des hurlements et où, le lendemain, on fait de larges sourires aux voisins en taillant les rosiers, les Beach Boys ont toujours conservé les apparences. Des apparences dont personne n'a jamais été dupe. Un père tortionnaire, une mère alcoolique, un frère mort détruit par la drogue et l'alcool, une lutte entre deux clans et, aujourd'hui, un procès intenté par un frère au psychiatre de l'autre, le tout fondé sur des histoires d'argent. Au milieu, étranglé par ce nœud de vipères, un génie intuitif de la musique, Mozart primitif, sourd d'une oreille, autodestructeur, revenu plusieurs fois de la mort et de la maladie mentale. Et, au bout du compte, une musique céleste, d'une beauté déchirante pour s'être frottée pour de bon à la terreur, à la folie et au diable, probablement.

