

les Inrocks 2 + CD EXCLUSIF 15 CHEFS-D'ŒUVRE DES SIXTIES

50 ANS DE ROCK

vol.4 *Les années 60*



➔ LES 50 ARTISTES ESSENTIELS

➔ ENTRETIENS AVEC
BEATLES, BYRDS, ROLLING STONES
BRIAN WILSON, BURT BACHARACH
KINKS, JOHN BARRY, DOORS...

➔ LES ALBUMS INCONTOURNABLES

10 €

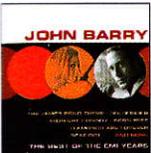
M05915 - 6 H - F : 10,00 € - RD



ISSN 0299-3788. Belgique 11,90 €. Suisse 19 CHF. Luxembourg 11,90 €. Canada 18,95 CAD. Portugal 12,50 €. Espagne 12,50 €. Grèce 12,50 €. Italie 12,50 €. DOM/A 11,90 €. DOM/S 11,90 €

50 ANS DE ROCK, LE CD

15 trésors des années 60



- 01 John Barry *Beat Girl*** Extrait de *Beat Girl* (EMI)
Alors très populaire en Grande-Bretagne avec ses John Barry Seven, le futur et éternel illustrateur sonore des *James Bond* compose en 1960 sa première bande originale, *Beat Girl*, comédie adolescente dans laquelle joue son ami Adam Faith. Il commence à y forger son style, entre grandes orchestrations cuivrées, arrangements soyeux et guitares lourdes. Le début d'une longue et grandiose histoire.



- 02 The Supremes *I Hear a Symphony***
Extrait de *I Hear a Symphony* (Motown/Universal)
L'un des innombrables joyaux composés par la triplette Holland-Dozier-Holland pour ce trio mené par Diana Ross. Paru en 1966, à l'époque où Motown commençait à insuffler de grands orchestres à sa rhythm'n'pop maison, ce morceau résonne comme un manifeste esthétique qui fera son chemin dans toute la production black des années suivantes.



- 03 The Kinks *Village Green Preservation Society***
Extrait de *The Kinks Are the Village Green Preservation Society* (Sanctuary/BMG)
Titre générique qui ouvre l'album du même nom, chef-d'œuvre concept réalisé en 1968 par un Ray Davies en pleine crise sentimentale. Celle qui l'avait quitté n'était autre que cette bonne vieille Angleterre victorienne, terre de fantômes nostalgiques dont la grandeur supposée irrigue les plus émouvantes chroniques insulaires jamais écrites.



- 04 The Left Banke *Walk Away Renee***
Extrait de *There's Gonna Be a Storm* (Mercury/Universal)
La chanson la plus célèbre (du moins célèbre des grands groupes sixties, qui fera un tube plus tard chez les Four Tops mais un flop à sa sortie en 1967. Archétype magnifique de cette pop baroque au raffinement éblouissant, elle est le diamant d'un collier précieux que le prodige new-yorkais Michael Brown a passé au cou des années 60.



- 05 Françoise Hardy *Comment te dire adieu***
Extrait de *Comment te dire adieu* (Virgin)
Françoise Hardy n'a pas fait craquer que les Anglo-Saxons – Bob Dylan, les Beatles ou les Stones. Elle est aussi l'une des nombreuses muses de Gainsbourg qui, en 1968, année pré-érotique, écrit pour elle *Comment te dire adieu*. Ou comment dire adieu aux yé-yé, période accidentelle pour cette élégante, et bonjour à la lumineuse mélancolie qui marquera le reste de sa carrière.



- 06 Jacques Dutronc *La Fille du père Noël***
Extrait de *En Vogue ! Best of Jacques Dutronc* (Vogue/BMG)
Alors directeur artistique de Vogue, compositeur pour diverses figures yé-yé (dont sa future femme Françoise Hardy), Dutronc rencontre le génial parolier Lanzmann en 1965 : débute alors, avec *Et moi, et moi, et moi*, *Les Play boys* ou cette *Fille du père Noël*, le sacre de son humour dandy et décalé.



- 07 MC5 *Kick Out the Jams*** Extrait de *Kick Out the Jams* (WEA)
Extrait de leur premier album enregistré en concert, *Kick Out the Jams* est une déflagration qui vrille les oreilles, s'empare du cerveau, transperce le ventre et donne envie de hurler dans les rues, de renverser les gouvernements en place et les poubelles. Ces hurlements manquent dans l'Amérique de Bush.



- 08 The Who *I Can See for Miles***
Extrait de *The Who Sell Out* (Polydor/Universal)
Toute l'énergie abrasive et la finesse mélodique des Who concentrées en moins de cinq minutes d'une cavalcade où Keith Moon fait de véritables étincelles. Ce morceau, l'un des plus gros hits du groupe aux USA, est extrait de l'album pop-art *The Who Sell Out* de 1967, qui ne reçut qu'un accueil mesuré en cette grande année d'effusion psychédélique.



- 09 The Temptations *Cloud Nine***
Extrait de *Cloud Nine* (Motown/Universal)
En pleine découverte du psychédéisme et du rock politique, les Temptations ont enregistré, sous la houlette du producteur Norman Whitfield, quelques albums dévastés. *Cloud Nine* en est un exemple troublant : du protofunk perturbé et lysergique.



- 10 The Byrds *The Bells of Rhymney***
Extrait de *Mr. Tambourine Man* (Columbia/Sony)
Les Byrds n'ont pas uniquement électroifié le folk protestataire, ils lui ont aussi donné des ailes pour s'envoler vers le cosmos, comme sur ce morceau extrait de leur premier album. Leur version de cette chanson de Pete Seeger troque le pacifisme pour le psychédéisme et se révèle au fil des écoutes insidieusement hypnotique.



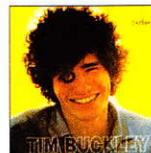
- 11 The Beach Boys *Here Today***
Extrait de *Pet Sounds* (Capitol/EMI)
Ce n'est pas le morceau phare de *Pet Sounds*, l'album de 1966 des Beach Boys qui a durablement changé la face de la pop-music. Pourtant, *Here Today* concentre tout l'art vertigineux de Brian Wilson, sa science inimitable du songwriting qui alterne vallées (de larmes) et ponts suspendus, cascades de chœurs et forêts d'arrangements. Bref, le paradis sur terre.



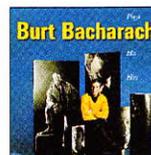
- 12 Tim Hardin *Reason to Believe***
Extrait de *Hang On to a Dream: the Verve Recordings* (Verve/Universal)
Rod Stewart a repris ce morceau et en a fait un tube. Ce n'est pas une raison pour ne pas écouter la grandiose version originale : Tim Hardin y chante de sa voix la plus hantée, et chaque note ressemble au souffle d'un cœur qui se brise.



- 13 Johnny Cash *I Walk the Line*** Extrait de *I Walk the Line* (Sony)
En 1964, l'Homme en Noir marque depuis près de dix ans déjà de sa voix imposante la musique américaine. Une fois n'est pas coutume, l'Histoire n'est pas chienne et consacre déjà un premier *greatest hits* à l'une des figures majeures du XX^e siècle, dont *I Walk the Line*, enregistré en 1956, fut le premier numéro 1.



- 14 Tim Buckley *Morning Glory***
Extrait de *Goodbye and Hello* (Elektra/WEA)
"Happy sad", chanterait l'année suivante Tim Buckley, résumé parfait de ce songwriting aussi mélancolique que réconfortant, ténébreux que lumineux. En 1967, Tim Buckley n'est pas encore en exploration dans l'outré-jazz, l'outré-tout, mais encore un merveilleux chanteur folk qui fait dire à un critique de l'époque : "L'endroit où Tim Buckley et sa voix nous transportent n'a pas encore de nom."



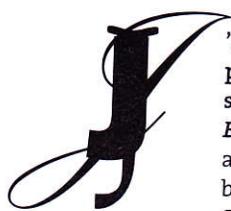
- 15 Burt Bacharach *A House Is Not a Home***
Extrait de *Reach Out* (A&M/Universal)
Sublimée plus tard par la voix de Dionne Warwick et des envolées symphoniques poignantes, *A House Is Not a Home* restera, dans ce vaste océan des chansons écrites sur l'absence, comme un récif constamment dangereux et mystérieux. Un des tubes les plus mélancoliques de l'histoire de la pop-music.

The Beach Boys

soleil noir de la mélancolie

En 1992, revenu de la drogue, de l'alcool et de tout ce qui doit exister en enfer, Brian Wilson acceptait cet entretien. L'occasion rare de l'entendre parler de son dégoût des Beach Boys, de ses complexes vis-à-vis de Phil Spector et Paul McCartney, de ses peurs. En gardant Bach, l'amour et la spiritualité comme planches de salut.

Entretien Michka Assayas



J'ai acheté *Pet Sounds* quand j'avais 17 ans et, depuis, il s'est rarement passé plusieurs mois sans que je ne l'écoute.

Brian Wilson - Oh, merci. C'est le meilleur album qu'on ait jamais fait. Des fleurs... Il y avait beaucoup d'amour et de larmes dans les voix. C'est agréable d'écouter de la musique douce.

Paul McCartney aime ce disque. Il a dit que *Pet Sounds* avait inspiré *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Et ils ont fait mieux, les Beatles nous ont dépassés. On a fait notre truc, et puis ils sont allés plus haut. On n'a jamais essayé d'aller encore plus haut (*rires*)...

Vous vous êtes rendu célèbre dans les années 60 en composant, arrangeant, produisant et chantant...
(ricanant) Hé... hé...

... des chansons pour un groupe vocal. C'était une position unique à l'époque : être à la fois compositeur, producteur, arrangeur et chanteur. Même Phil Spector ne faisait pas tout ça. Il a essayé !

Il a essayé de chanter ?

Vous n'avez pas entendu un disque intitulé *This Could Be the*

Night ? Eh bien, ça sonnait comme si c'était lui qui chantait. C'est un groupe qui s'appelait The Modern Folk Quartet. Il y avait un type dans le Quartet qui avait un son nasal. Et Phil Spector en a fait un son incroyable. C'était la première fois que je l'entendais vraiment s'occuper d'un chanteur banal. Au lieu de Bill Medley ou des Ronettes, tous ces grands chanteurs, il a essayé un chanteur *moyen*, d'accord ? Et ça marche. J'en ai un exemplaire quelque part, je ne sais pas où.

Spector ne faisait pas partie des Ronettes, alors que vous, vous étiez dans les Beach Boys.

Mais je ne chante sans doute pas aussi bien que des gens qui savent vraiment chanter. Je peux chanter joliment... Mais je ne sais pas chanter comme chantaient les Ronettes ou les Crystals, je n'ai pas cette qualité-là. Alors j'ai dû m'arranger... Dans les premiers temps, en 1965-1966, autour de là, quand *Pet Sounds* est sorti... (*soudain*) *California Girls* est sorti en 1965. C'est notre hymne, l'hymne des Beach Boys. Mais pour ce qui est de mûrir de mon côté, je viens d'enregistrer mon deuxième album solo, avec une chanson qui s'appelle *Rainbow Eyes*. Elle est simplement incroyable. Une chanson incroyable ! Son accompagnement est si ravissant, une si jolie musique... Elle a à peu près ce tempo... (*il chante*)... "Thumm... thummm... Rain-bow eyes... Where are you-ou ?"





» Pour revenir à ma question initiale, comment expliquez-vous votre position privilégiée ? A l'époque, les compagnies dictaient tout aux musiciens.

Je crois que si vous avez une obsession monomaniaque pour la musique, comme c'était mon cas, vous recueillez la musique en vous et vous continuez jusqu'à ce qu'elle ne vous quitte plus jamais. C'est plus facile à dire qu'à faire, mais c'est faisable. Vous pouvez l'emporter avec vous, vous promener avec...

La musique était-elle une obsession pour vous ?

Oui, elle l'est toujours. C'était une obsession, parce que le rendement de Phil Spector était si puissant dans mon esprit qu'il fallait que je fasse quelque chose pour valoir... quoi que ce soit ! Il fallait que je fasse mon possible.

Vous avez connu votre sommet artistique au milieu des années 60. Qu'y avait-il pour vous de si spécial durant cette période ?

C'était un âge d'or pour l'industrie du disque, pour ce qui est de créer une musique grande, forte. Comme je l'ai dit, je me réfère constamment à la musique de Spector pour comprendre tout ce qui se passait. Ma musique... Je ne sais pas... Je n'ai jamais vraiment réalisé ce qu'elle était. Je ne pouvais pas savoir si les gens l'aimaient beaucoup. Je sais que l'introduction de *California Girls* est un bon son, mais je ne sais pas qui l'a aimée. Phil Spector fait tel disque, et *tout le monde l'aime* ! Dans un sens, nous étions ses messagers. Les accompagnements de *Pet Sounds* étaient plus vastes, meilleurs que ce que nous avions jamais fait et Spector a peut-être eu un peu d'influence là-dessus. Nous sommes quand même arrivés à avoir notre son à nous, mais jamais comme celui de Phil Spector.

Phil Spector a inventé le Wall of Sound. Et vous, qu'est-ce qui caractérisait le son de votre musique ? La basse et les percussions sont très importantes. C'est en mono, alors ça paraît très dense, comme si tout était concentré dans un petit espace, prêt à exploser.

Phil Spector a commencé le trip mono. Tout le monde enregistrait en mono, pour une source unique de son. Phil Spector portait ces badges "Back to mono". Un soir, je suis allé le voir avec le Dr. Landy (*psychiatre, associé et mentor de Brian Wilson* – ndlr), il portait ce badge. Quand on en a parlé, il m'a dit "Écoute, c'est l'unique façon d'enregistrer des disques." On faisait

du mono. *Pet Sounds*, c'était en stéréo ? En mono ? (*surpris*)... *Pet Sounds* était en mono ? Ah bon, et ça sonnait bien au moins ?

Très bien. C'est une époque où vous n'avez fait aucun compromis. Vous faisiez la musique que vous sentiez, sans le souci d'être commercial. Ça sonnait comme vous l'aviez entendu dans votre tête.

C'est vrai. Avant d'entrer en studio, j'avais tout entendu dans ma tête. *Sgt. Pepper's* était en stéréo ?

Oui. Mais ils l'ont enregistré sur un 4-pistes.

Un 4-pistes ? C'est ce que faisait Phil Spector. Il prenait l'accompagnement et le repiquait sur une seule piste. Il mettait les voix sur les pistes 2 et 3... Il a fait ça aux studios Gold Star il y a des années. Gold Star a brûlé. Ça m'a fait un peu de peine, parce que je pensais vraiment que j'aurais pu encore faire quelque chose

là-bas (*il soupire*)... Je crois qu'il faut encaisser le fait que parfois des gens arrivent et font une musique plus forte – le Wall of Sound – que ce qu'on pouvait faire. J'apprécie mais, quand même, je n'aime pas que quelqu'un me dise que je n'en suis pas capable. Là, je suis un peu vexé ! Ha ha ! Eh, comment ça se fait que les Beach Boys ne sont pas aussi bons que Phil Spector ? (*il crie presque*) J'en sais rien, moi ! J'habite ici, c'est tout !

Je voudrais aborder la partie la plus mystérieuse de votre travail : la composition des chansons.

Eh bien... J'ai écrit *God Only Knows* en une demi-heure. Mon collaborateur et moi avons écrit les paroles en une demi-heure. Ça a pris une heure pour tout faire (*il claque des doigts*)... Parfait !

Comment écrivez-vous ? Vous commencez avec une mélodie, puis vous ajoutez les harmonies ?

Je joue au piano. C'est ainsi depuis que j'ai commencé à écrire des chansons, en 1961, avec *Surfer Girl* en novembre 1961, et puis on a écrit *Surfin'* au début de 1962. Mais vous me demandez comment je fais pour écrire une chanson. Eh bien, d'abord, on traîne. Parfois, on est assis et ça vous vient droit dessus. D'autres fois, on joue avec les touches et... taaah ! (*il frappe la table du doigt*)... D'abord, je cherche la clé, puis le rythme, puis la mélodie, et puis les paroles.

Et les harmonies vocales ? Vous les aviez à l'avance dans la tête ?

J'obtenais les harmonies en pensant aux gars, à la façon dont Al Jardine chantait, ou Carl, ou Dennis, ou Mike, ou moi on chantait. Je les fais répéter au piano, on va en studio et je leur donne leurs parties... Un bout seulement, parce qu'ils n'ont jamais été capables d'apprendre plus qu'un petit peu à la fois, disons, huit mesures à la fois. Donc, je leur donne leurs huit mesures d'harmonies. On se réunit autour du micro et je supervise le son d'ensemble, mais inconsciemment. Je ne m'efforce pas d'améliorer le son, ou le groupe. S'efforcer, ce n'est pas la bonne façon. Je cherche. Je retrouve cette recherche sur chaque disque qu'on a fait. Cette recherche du son ultime. *Do It Again* est le parfait exemple de la manière dont nos voix se propagent. On n'a pas un son masculin très perçant. Les Beach Boys étaient en fait féminins, à part Mike qui était un chanteur très masculin, ainsi que Carl... J'étais un chanteur plus féminin.

Vous aviez une voix de falsetto, très haute.

Un falsetto, une voix très féminine, et les filles aimaient ça. Elles aiment que les garçons chantent ainsi. Quand les Beatles ont eu leur premier tube, *I Want to Hold Your Hand* (*il chante très haut*)... Quand elles entendent ces gars, elles crient. On vit dans un monde de fous ! Il ne faut pas chercher à comprendre. Quand je faisais les harmonies pour les gars, il n'y avait pas l'ombre d'un doute : c'est moi qui contrôlais ces séances. Ils le savaient. J'essayais de faire passer ce son qui naissait dans ma tête à travers le micro.

Vous faites souvent référence à l'aspect "spirituel" de votre musique. Avez-vous été influencé par le gospel ? Écoutez-vous les chœurs à l'église ?

Oui, mais je n'ai pas été influencé par la musique de chœurs. A part cette chanson (*il chante*) "*When Jesus washed... when Jesus washed...*" Vous l'avez déjà entendue ? "*He'll wash my sins away, oh happy day!*" Cette chanson s'appelait *Oh Happy Day*. Ça ne m'a pas influencé. Je me suis dit "Oublie, c'est à eux, tout ce

“L’enfant est l’expression de l’ego, c’est pour ça que je veux être un enfant, parce qu’on peut exprimer son ego et être en même temps innocent.”

qu’on pourrait faire serait une imitation de deuxième zone d’un chœur.” Il se trouve qu’on avait des voix qui se fondaient bien. Les Four Freshmen ont bien réussi, sans doute mieux que les Beach Boys, à leur époque. Mais... parlez à votre tour, je n’arrête pas.

C’est ce que vous disiez de *Smile*. Avez-vous été influencé par la musique religieuse : Bach par exemple ?

Bach m’a enseigné la simplicité. Il ne cherchait pas à faire une musique complexe. Il est sans doute le plus grand maître de simplicité qui ait jamais vécu. Certains de ses trucs étaient un peu cinglés, mais il y a des choses comme celle-là (*il chante le début du choral de Que ma joie demeure*)... Al a utilisé ça sur *Lady Lynda*. Je ne sais pas si vous avez déjà entendu notre *L.A. Light Album*. Al a fait une chanson brillante, c’est un chanteur brillant. Lui et moi, on était les deux voix hautes dans le groupe, comme à égalité.

Dans plusieurs chansons vous avez utilisé autre chose que des instruments de musique : des effets sonores, des sons naturels comme le bruit de l’océan, des grillons, de l’eau... Il y a un klaxon dans *You Still Believe in Me*.

C’était un klaxon de bicyclette. C’était novateur. Mais beaucoup de gens avaient fait ça avant moi. Phil Spector avait mis le bruit du tonnerre sur *Walking in the Rain*.

Quand avez-vous commencé à utiliser des effets sonores ?

Je ne sais plus... C’est arrivé dans les années 60, c’est tout ce dont je me souviens.

Vous avez abordé de nombreux genres musicaux, du folk au rhythm’n’blues en passant par la country, mais il y a un élément qui a toujours été absent dans la musique des Beach Boys : la violence, l’agressivité.

Il y en avait. On le sent quand on enregistre. J’éprouvais un terrible sentiment de rejet. Je me disais “Allez, tout ça peut aller au diable, je m’en fous...” J’ai connu ça plusieurs fois dans ma vie, mais je n’ai jamais, au grand jamais, abandonné. Je ne renonce pas. Je suis une personne qui gagne, c’est ce que beaucoup de gens m’ont dit. Ils me disent “*Brian, tu n’es pas un perdant, tu es un gagnant. Tu fais de la bonne musique, tu es un gagnant*”...

On associe toujours les Beach Boys à une image de bonheur, de...

(interrompant)... bonne santé.

... mais quand on écoute certaines chansons de *Pet Sounds* ou un morceau comme *Til I Die*, on ressent une mélancolie profonde, une grande tristesse.

L’introduction de *Surfer Girl* est un peu triste, il y a un peu de chagrin... Mais je n’ai aucune intention de retomber là-dedans. J’ai fait ça une fois, ça y est. J’ai fait l’introduction de *Surfer Girl* et c’était tout. Maintenant, c’est juste un petit disque rangé quelque part dans la cabine d’un disc-jockey.

***Pet Sounds* évoque la mélancolie, la perte de l’innocence, du bonheur d’être un enfant. On a l’impression de tomber dans un monde différent qui vous effraie.**

Ce qu’on est arrivés à faire avec *Pet Sounds*, c’est, d’une certaine façon, aider les gens à comprendre que l’amour ce n’est pas... un

mot. Ce qu’on a fait, enfin, ce que j’ai fait, parce que c’était vraiment mon album – et pas celui des Beach Boys, bien que Mike ait très bien chanté *That’s Not Me* –, c’est transmettre quelque chose que j’avais, un rêve d’enfance : faire une musique qui aide les gens à se sentir aimés. Alors j’ai suivi cette espèce de karma pendant un temps, et puis... Ça m’a rongé les sangs. J’ai essayé de le secouer et ça ne partait

pas... J’y ai réfléchi : j’étais à ce moment-là plus inspiré que jamais. Vous ne faites pas une musique douce et jolie comme celle de *Pet Sounds* sans personne pour l’entendre. Beaucoup de gens l’ont entendue et je suis sûr qu’ils en ont tiré quelque chose. C’était un album plein d’amour et une source d’embarras pour moi. Mon côté masculin a dû céder pour que *Pet Sounds* existe. Mais je l’ai fait parce que j’en avais besoin. Et je le referai. J’ai un pouvoir spirituel dans ce monde. Ça m’est égal, ça ne me dérange pas. Si vous faites une musique qui a des vibrations spirituelles, aucun doute, les gens l’entendront. Ils me disent “*Et alors, Brian, c’est quoi ces parties très hautes, féminines ? – Eh, c’est comme ça que je l’ai senti, man.*” Je voulais avoir une voix de fille, je l’ai fait. Ce n’était pas conscient de ma part, mais c’était calculé dans ma tête. Alors j’y suis allé et j’ai enregistré une musique magnifique. *Don’t Talk (Put Your Head on My Shoulder)*, quel morceau ravissant... Ravissant.

Chaque écoute donne envie de pleurer.

J’ai un don pour faire pleurer les gens... Mais plus tellement, maintenant. C’était comme réaliser un rêve d’enfance. Il m’a fallu avaler les remarques de ces types durs qui m’entouraient. *Pet Sounds* reste mon disque favori. Vous traversez l’enfance, vous avez un père méchant qui vous brutalise, vous terrorise... Dennis, Carl et moi, il y a des années de ça... Qui vous brutalise avec une ceinture. Il la doublait pour la contrôler au maximum. Il prenait sa ceinture et... boum ! boum ! (*il imite le son*)... il nous assommait avec. Plus tard, je me suis demandé “Mais nom de Dieu, qu’est-ce qui s’est passé ?” Un père méchant qui nous a transformés en maniaques égocentriques, parce qu’on se sentait dans une telle insécurité que nos egos se sont soulevés. C’était effrayant.

Cet élément de peur, de terreur, pensez-vous l’avoir transmis dans *Pet Sounds* ? Ou plus tard, dans les morceaux inaboutis de *Smile* ?

Il n’y avait pas un seul atome de peur dans *Pet Sounds*. C’était un album plein d’amour. Il n’y avait rien d’exceptionnel ! Ce n’était pas “Je suis un génie. Je suis le fameux génie des Beach Boys.” Je ne fais jamais ça, car je sais qu’il y a tellement de gens qui pourraient me réduire en pièces, musicalement parlant, que je n’y survivrais pas. Mais je sais chanter... (*bas*) Parfois, ça n’aide pas.

Vous avez dit que *Pet Sounds* avait été inspiré par *Rubber Soul* des Beatles. Leur album suivant, *Revolver*, vous a-t-il autant frappé ?

Oh oui. C’était un disque brillant. C’était dur. Leurs disques avaient de la continuité. Paul McCartney et les Beatles allaient de plus en plus loin. Et Phil Spector les produit sur *Let It Be*. Pendant un temps, ces types ont volé la vedette dans l’industrie du disque, dans le public. >>>

“J’ai créé un monstre qui s’appelle les Beach Boys, et maintenant je dois vivre avec.”

➤➤ Avez-vous eu la tentation d'une carrière solo à ce moment-là, puisque les Beach Boys avaient une image démodée et que les autres membres du groupe refusaient de suivre vos expériences ? Non. Je voulais que ma musique soit entendue et sentie. Carl a chanté *God Only Knows*, Mike une ou deux choses, mais *Pet Sounds* était un disque de Brian Wilson. J'en étais fier... C'était un album très spirituel. J'ai l'intention de créer encore de la musique spirituelle. Je me décide et je me dis "Feu vert ! On y va." Parfois, il y a un méchant qui arrive pour tout gâcher. J'ai beaucoup de bons et de méchants (*Heroes and Villains*, chanson de *Smiley Smile* - ndr) dans ma vie... Beaucoup de méchants, hélas, et c'est dur pour moi.

Vous avez souvent mentionné l'humour comme quelque chose de très important dans votre musique. Il y a des morceaux un peu bizarres sur *Smiley Smile* mais, dans l'ensemble, votre musique est sans ironie : soit gaie, soit mélancolique.

On passait du comique au sérieux sur ce disque. C'est très personnel. C'est un peu effrayant d'enregistrer, parce que je sens que les choses sont fragiles, prêtes à se déchirer... (*subitement*) Allez, on va écouter cette chanson. Je vais vous passer *Proud Mary* ! J'avais ça dans ma voiture, je rentrais à la maison après une soirée avant-hier. Je l'ai écoutée et ça m'a soufflé ! C'est un tube ! Je ne crois pas qu'il faille trop de voix derrière. Peut-être à certains endroits. Ça m'angoisse... J'ai eu une vie d'angoisses, vous savez. J'ai eu de bonnes angoisses. Enfin, certaines n'étaient pas si bonnes.

Le thème de l'enfance est très important dans votre musique. Vous avez écrit un morceau qui s'appelle *Child Is Father to the*

***Man*. Quand vous avez fait construire un grand bac à sable pour votre piano, au milieu des années 60, vous avez dit que vous vouliez à nouveau vous sentir comme un petit enfant... Y a-t-il une partie de vous-même qui veut toujours être un enfant ?**

(lugubre)... Oui. J'y pense beaucoup. Il ne faut pas être abusé par le mot "enfant". Ça signifie en réalité que l'enfant c'est l'ego. L'enfant est l'expression de l'ego, c'est pour ça que je veux être un enfant, parce qu'on peut exprimer son ego et être en même temps innocent. Tout à coup, on se dit "Oh, qu'est-ce que j'ai fait là ?"

En général, un enfant n'a pas le droit de faire ce qu'il veut. A propos de l'ego enfantin, vous voulez peut-être parler de l'imagination que garde l'enfant, qui lui permet de s'évader quand il est enfermé ? Ressentez-vous le fait d'être ainsi emprisonné dans votre tête, de rêver de choses que vous ferez dans une autre vie ?

Je vis à l'intérieur de ma tête. Ma tête est remplie de souvenirs. Je me considère comme un génie créatif, et l'enfant qui est en moi essaie de s'échapper... Le monde qui m'entoure m'empêche de partir trop loin. C'est frustrant. Mais il y a des moyens de contourner la chose.

Vous avez décrit le studio comme une église, comme le sein maternel. Vous sentez-vous en sécurité dans un studio ?

Oui, car il y a une possibilité, quand on ne participe pas, de s'écarter des autres. L'enfant qui est en vous s'écarter des autres. Il m'arrive de le faire, si on me cogne sur la tête avec des nou-

velles trop dures, ou si une fille m'a fait du mal... Et ça marche ! S'écarter est une expérience satisfaisante.

Vous aviez la réputation d'être un tyran en studio. Les autres membres du groupe vous en voulaient-ils pour ça ?

Oui, et il a fallu des années pour qu'on se retrouve. Moi, je croyais que je faisais de mon mieux pour notre équipe, l'équipe des Beach Boys. Mais ça a usé leur patience. C'est là que Carl s'est éloigné de moi. Ça fait vingt ans que ça dure. Il a commencé à agir bizarrement. Carl avait des problèmes. Il en a trop partagé avec moi et ça m'a abattu... Une des plus grosses dépressions que j'aie jamais eues, c'est au sujet de mon frère Carl. Je ne l'oublierai jamais. Il a pris ces drogues et s'est bousillé la tête avec... Il a grandi comme ça, du jour au lendemain. On se voit seulement aux concerts. Et puis au studio, c'est à peu près tout. Nous ne sommes pas une famille très unie, plutôt éparpillée, comme des molécules qui, après un choc, se sont éloignées les unes des autres pour l'éternité. Mais je crois qu'on a payé le fait d'être le groupe américain.

Il vous arrive encore de donner des concerts avec le groupe ?

De temps en temps. Trois ou quatre concerts par an. Mike Love me grogne dessus comme un animal. Je lui demande "Je peux t'emprunter le micro ? C'est moi qui vais chanter sur la pro-chaine." Et il me dit (imitant une voix hargneuse) "Trouve-toi un micro ! Trouve-toi un micro !"

Mais il vous arrive quand même d'apprécier d'être sur scène avec eux ?

Je lis la liste des chansons et... (*agréablement surpris*)... aaahh ! j'aime bien ces chansons ! Quand on commence à jouer, je le jure devant Dieu, mon instrument n'est pas réglé assez fort. Quand je suis sur scène, je me dis sans arrêt des choses comme "Carl ne m'aime pas, Mike est furieux contre moi, Al Jardine aussi." C'est évident qu'ils sont furieux contre moi, c'est évident... Ça a tourné à la rage. Ils trouvent que je gâche leur tranquillité. J'ai créé un monstre qui s'appelle les Beach Boys, et maintenant je dois vivre avec. Les gens respectent toujours les Beach Boys, mais entre nous, il y a une relation extrêmement hostile et froide. Peut-être qu'un jour ils vont entendre *Proud Mary* et qu'ils vont sauter en l'air ! Mais je n'en suis pas sûr, je veux la faire tout seul. S'ils trouvent que c'est pour eux, ils vont me dire "Allez, on veut faire *Proud Mary*... Laissez-nous faire *Proud Mary*." Et si je ne suis pas quitte, alors je leur dirai "Les mecs, vous ne méritez pas ça."

***California Girls* est la première chanson que vous ayez écrite sous l'influence de la drogue ?**

Non. C'est le premier disque que j'aie fait après les drogues dures. Un peu plus dures que l'aspirine ou le Tylenol. Je prenais du Tylenol et ça m'a fait exploser la tête. Le grand problème de ma vie, c'est que je n'étais pas sûr d'avoir la juste récompense pour ce que je faisais. Je ne me rendais pas compte que je voulais simplement offrir ma musique aux gens.

Quelles visions la drogue vous offrait-elle ?

Je visualisais des gens qui se réunissaient et qui... entraient dans la musique, une frénésie de musique. Qui *devenaient* la musique. Je me disais que, dans le pire des cas, la musique nous transporterait toujours. Il n'y a pas moyen de connaître toute la musique que vous avez dans la tête et que vous arrivez à sortir un beau jour par magie. Récemment, j'ai été entouré par de la

“Le grand problème de ma vie, c'est que je n'étais pas sûr d'avoir la juste récompense pour ce que je faisais. Je ne me rendais pas compte que je voulais simplement offrir ma musique aux gens.”

magie. Elle est venue me hanter. La plupart des gens ne comprennent pas ça. Ils me disent "Pourquoi tu ne restes pas ? Pourquoi tu ne fais rien ?" Je ne sais pas ! J'ai pris de l'acide et ça m'a un peu écrasé l'ego, ça m'a blessé de ne pas avoir ce que d'autres avaient. Quand vous passez à travers trop de choses comme ça, c'est comme si vous aviez une attaque dans la tête. Je ne peux plus accepter ça ! Je veux que les choses soient parfaites ! La musique, c'est la perfection. Vous entendez un disque, vous vous dites "Je voudrais être ce disque, être là où se trouve ce disque." Ça m'arrive souvent.

C'est une définition de la poésie.

Ça a cette simplicité-là. La musique de Phil Spector était simple. La musique simple est sans doute meilleure que la musique complexe.

Vous travaillez dur pour créer cette simplicité ?

Non, non. Je vis de simplicité. J'essaie de donner à ma musique cette simplicité qui permettra à des gamins de l'aimer. D'un côté, je dois être un créateur de musique, mais de l'autre quelqu'un de très humble. Vous avez en vous un être humain, mais aussi un dieu. Il faut vivre avec les deux, et c'est très dur pour moi.

Dans votre autobiographie, vous dites que, de *Pet Sounds* à *Good Vibrations*, puis de *Good Vibrations* à *Smile*, vous vous

sentiez comme quelqu'un qui montait tout en haut d'une échelle et que, soudain, il n'y avait plus d'échelon... Vous ne saviez pas où vous alliez tomber ?

Je suis tombé à la fin des années 60 parce que j'avais trop plongé la tête à l'intérieur de la musique. Et puis j'ai pris ces drogues. Je faisais de la musique sous l'influence de ces drogues puissantes, mais on ne crée pas avec la drogue. Si vous êtes quelqu'un de naturel, qui ne prend pas de drogues dures, vous pouvez créer de la musique beaucoup plus vite. Les drogues vous limitent. Elles m'ont limité.

Vous parliez de musique magique. La drogue vous a-t-elle mis en contact avec une espèce de magie noire propre à la musique ?

Ce genre de chose m'est arrivé. J'ai goûté à ça, c'est plutôt dur (il rit)... c'est très dur ! Je crois que les gens veulent devenir la musique et nager dedans pour toujours. C'est parce que je suis si timide dans la vie que j'ai du mal à me joindre aux autres... C'est ça qui m'a démolé, m'a bousillé la tête. Pendant un bon moment.

C'est fini maintenant ?

Oh oui. On se rend compte quand ça colle et quand ça ne colle pas. Je me dis "Waah ! J'en ai ras-le-bol. Je ne veux plus faire de musique, j'arrête... Allez vous faire foutre..." Et puis je reviens. J'ai besoin des gens pour faire de la musique, je ne peux plus leur dire "Allez vous faire foutre !" Plus maintenant. ||

portrait

The Beach Boys

En deux ans et deux albums, *Pet Sounds* et *Smile*, les Californiens ont à jamais bouleversé l'ordre de la pop-music : le plus incroyable scénario des sixties.

En dévoilant enfin, à travers un nouvel enregistrement paru cet automne, son *Smile* inachevé de 1967, Brian Wilson remporte tardivement la guerre psychologique qu'il menait depuis près de quarante ans contre sa jeunesse, contre la mémoire de son père despote, pour le souvenir de ses frères disparus (Dennis et Carl), contre les autres Beach Boys (Mike Love, Al Jardine, Bruce Johnston) qui détournèrent son génie à leurs vils profits. Pourtant, tout avait démarré comme une pub Kellogg's Corn Flakes, dans l'Amérique prospère du début des années 60. Trois frères, un cousin et un copain d'école fondaient dans la banlieue de Los Angeles, à Hawthorne, le groupe bientôt numéro un dans tout l'empire. Managés par papa, couvés par maman et les sœurs, admirés de tous, ils allaient en quelques saisons écrire l'évangile turquoise et sans nuage de la surf-music en mêlant les guitares de Little Richard, les harmonies vocales des Four Freshmen et la dynamique sonore de Phil Spector. Une farandole de tubes plus loin, en 1965, Brian Wilson laissait les autres

partir à la conquête de l'Europe et s'enfermait en studio pour coucher sur bande – en compagnie de musiciens plus accomplis – la féerie sonore qui lui taponnait soudainement la boîte crânienne pour sortir. Ce sera *Pet Sounds*, dont on ne va pas répéter ici pourquoi il reste, près de quarante ans plus tard, le disque pop le plus cité, décortiqué, vénéré... et copié. Le semi-échec de l'album, l'hostilité des autres membres du groupe vis-à-vis de cette nouvelle direction musicale, l'arrivée par wagons des drogues psychédéliques, puis l'embourbement du chantier *Smile*, la "symphonie adolescente adressée à Dieu" que Brian adressa finalement au vide-ordures, tout ça a contribué à faire de l'aventure des Beach Boys dans les années 60 l'un des scénarios à rebondissements dont même Hollywood – pourtant tout proche – n'aurait pas osé l'écriture. ||

Christophe Conte

Album conseillé :
Pet Sounds (Capitol/EMI, 1966)

© Harry Goodwin/Redferns/Dalle