



The Rolling Stones

res prêts à bondir. Il y a un autre homme dans derrière qui tire les ficelles. Il faut compter aussi sur un quatrième homme, tapi dans l'ombre, Andrew Loog Oldham, manager futé qui tente de tirer aussi les marrons du feu, en jouant la division. Il a façonné l'image de mauvais garçons qui colle encore au groupe et qui servira longtemps bien après le divorce. Pour l'heure et malgré sa relative mise à l'écart, Brian est responsable à plus d'un titre du son et de l'agencement intelligent de ce fleuron de la musique Anglaise. Les hymnes pop comme « Paint it black » ou « 19th nervous breakdown » sont un peu délaissés au profit de choses beaucoup plus introspectives. Bien sûr, le groupe vient d'opérer un énorme coup d'état mondial avec l'incommensurable « (I can't get no) Satisfaction », mais loin de creuser cette veine rémunératrice, les deux jeunes auteurs compositeurs vont se tourner vers des horizons inattendus. Oui, une fois de plus, Dylan est passé par là : ils n'ont peut-être pas encore *Blonde on Blonde* entre les mains, mais ils ont compulsé de fond en comble *Highway 61 revisited*. Après la négritude salvatrice, ces jeunes Anglais découvrent le folk, voire la musique médiévale... Brian fera preuve d'une ouverture d'esprit insoupçonnée en habillant « Lady Jane » de dulcimer, ou dans « Under my thumb » lorsqu'il mêlera des marimbas à la guitare rythmique, sur fond de basse distordue. Les quelques réminiscences de leurs amours américains refont surface avec délice sur des titres comme « Flight 505 » et son piano à la Dr John quand vient l'indispensable « Goin' Home », longue plainte bluesy que n'aurait pas reniée Muddy Waters... Indémorable !

Tony Grieco

MAI 1966

THE BEACH BOYS *Pet Sounds* (Capitol)

CHARTS : #2 (UK), #10 (US)

Engoncés dans cette image quelque peu dérisoire de surfeurs écerclés, il fallait à Brian Wilson prouver autre chose. Et si l'on dit Brian Wilson, c'est parce que cet album paru sous le nom des Beach Boys est avant tout le sien, un album solo avant la lettre, d'une part parce que les autres membres du groupe (surtout Brian et son frère Carl) n'assurent que les harmonies vocales et, d'autre part, parce que ce sont des musiciens extérieurs au combo qui gèrent une grande partie de l'instrumentation. Il était, par conséquent, nécessaire que le format réducteur

du groupe soit dépassé, voire transfiguré, par l'abondance et l'ambition qui se généraient dans le cerveau de Brian Wilson : textures symphoniques, clavecins, bruits divers (clochettes, aboiements), flutes, claviers ou guitares hawaïennes tout un aérophage d'arrangements propres à étayer des compositions lumineuses par leur qualité mais sombres par l'intensité des thèmes qu'elles véhiculent. Il est, en effet, question ici d'errance, d'amours qui ont du mal à se dessiner ou à perdurer, d'innocence perdue et de confusion face à la modernité des choses. On trouve donc ici des titres incontournables et désormais « classiques » (« Wouldn't It Be Nice », « God Only Knows », « Caroline No » une reprise de « Sloop John B » qui, au départ, ne devait pas figurer sur l'album ; mais aussi des morceaux qui, même moins immédiats, ne sont pas moins représentatifs de la thématique de *Pet*

Wilson l'avait écouté, de la même manière que plus tard avec la tentative avortée que constituait *Smile* il allait essayer d'émuler voire de dépasser *Sergeant Peppers*, ; *Pet Sounds* est un LP qui opère la première phase de la mutation du groupe, on peut même dire qu'il est l'antichambre d'une mue qui sera achevée quelques mois plus tard avec « Good Vibrations ».

Claude Freilich

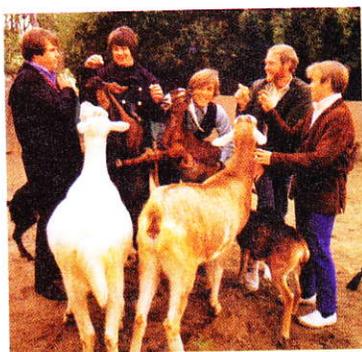
BOB DYLAN *Blonde on Blonde* (Columbia)

CHARTS : #3 (UK) / #9 (US)

On va souvent croiser l'artiste dans l'ensemble de ces chroniques, puisque Bob s'avère être le véritable chef d'orchestre, en cette ébouriffante période de l'après-guerre. En tout cas, l'ombre du maître vient hanter quasi chacune de MES chroniques ! Sommet, summum, chef-d'œuvre ultime, que de superlatifs ont été utilisés pour caractériser ce monument. L'album est en effet le point de convergence d'une multitude de phénomènes. D'abord, dans la carrière du (jeune) chanteur (Dylan est à peine âgé de vingt-six ans lors des faits, et a déjà sorti six albums majeurs) ; ensuite, dans le développement de la musique populaire ; enfin, dans la direction que va prendre l'industrie musicale, etc. Ce carrefour en étoile à multiples branches se situe, en plus, en deuxième moitié des sixties. Tous ces paramètres, pris un par un, sont d'une importance capitale, mais leur conglomération les multiplie de façon exponentielle et c'est une bombe atomique que nous tenons entre les mains, lorsque paraît la chose au joli mois de mai 1966. C'est donc avec ce double album, premier de l'histoire du rock comme on dit dans les manuels, que Bob atteint le firmament. Hors de question d'écrire un ici livre sur la vie et l'œuvre du Zim, il en existe un paquet dont beaucoup d'excellents, mais d'un simple point de vue discographique, rappelons vite fait sur le gaz, que notre homme a donné un sens au folk, en réhabilitant Woody Guthrie, au cours de ses deux premiers albums (*Bob Dylan - 1962, Freewheelin' Bob Dylan - 1963*), qu'il a politisé le propos au cours du troisième (*The times they are a-changin' - 1964*)... Dans *Another side of Bob Dylan* sorti également en 1964, il explore l'introspection et libère le songwriting pour lui et toute la meute qui suit, avide de liberté de mouvement. *Bringing it all back home* (1965) et *Highway 51 revisited* (sorti la même année) enfonceront définitivement le clou, avec un mélange inédit d'électricité, de poésie et de mélodies tuantes. Donc, toutes ces graines semées au cours des quatre années qui précèdent *Blonde on Blonde* (le titre serait un clin d'œil au nombre de paquets de clopes que descendait Bobby, dixit la rumeur...) fleurissent au grand air et dans des proportions inimaginables dans le format, somme toute assez étroit, de la culture pop. Pendant que d'autres expérimentent à outrance, en cassant les règles et déchaînant les instruments, lui se concentre ici sur les textes qu'il pond au kilomètre dans ce qui semble être un genre d'écriture automatique. Pour les



Les harmonies conservent la coloration, on pourrait même dire la tonalité propre aux Beach Boys. Mais, alors qu'auparavant elles constituaient un hymne à la joie de vivre, elles prennent ici une teinture en parfaite osmose avec la vision plus mélancolique de Wilson



Sounds tel ce « I Just Wasn't Made for These Times » qui sonne presque comme une profession de foi et un augure de ce qui adviendra plus tard à Brian Wilson. On l'a dit plus tôt, les harmonies conservent la coloration, on pourrait même dire la tonalité propre aux Beach Boys. Mais, alors qu'auparavant elles constituaient un hymne à la joie de vivre (voir les singles « Barbara Ann » ou « Surfing USA »), elles prennent ici une teinture en parfaite osmose avec la vision plus mélancolique de Wilson. Le registre en est beaucoup plus haut, évocateur de la qualité spirituelle et existentielle de l'album. Cette mutation résume de façon symptomatique la métamorphose qui est en train de s'exercer à l'intérieur des Beach Boys. Nous sommes en 1966, l'année précédente les Beatles avaient sorti *Rubber Soul*, pierre angulaire de la façon dont la pop était en train d'évoluer. On peut être certain que Brian



quelques accords de guitare et ce refrain chanté : "You can get anything you wan, in Alice's Restaurant". Arlo triomphait sur scène avec ce morceau d'anthologie qui fut publié à l'été 1967, occupant une face entière du 33 tours Alice's Restaurant. Le succès fut même tel qu'Arthur Penn en fit un film, avec Arlo, en 1969. Et qu'Arlo enregistra en 1997 une version actualisée, « Alice's Restaurant (The Massacre Revisited) ». Mais revenons-en à Alice's Restaurant, l'album, dont la qualité fut éclipsée à sa sortie par le succès de sa locomotive. Il serait en effet injuste de passer sous silence la face B et ses six titres qui démontrent que le jeune Arlo est également à l'aise dans un folk-rock de facture plus classique. Si l'humour est encore présent dans « The Motorcycle Song » ("I don't want a pickle / Just wanna ride my motorcycle"), on découvre aussi un Arlo plus nostalgique dans des titres comme « Highway In The Wind » ou « Chilling Of The Evening » et, s'il fallait une preuve supplémentaire, « I'm Going Home », ne laisse aucun doute sur les capacités d'Arlo à s'imposer dans un genre où son patronyme aurait pu être un fardeau trop lourd à porter.

Sam Pierre

Arlo Guthrie dans le film Alice's restaurant

PINK FLOYD The Piper at the Gates of Dawn (EMI)

CHARTS : #6 (UK)

Jamais on ne s'est mépris sur le titre de cet album, emprunté au chapitre d'un ouvrage pour enfants, *Le Vent dans les Saules* de Kenneth Grahame, livre qui était une des lectures favorites de Syd Barret. Jamais, en effet, malgré la tonalité parfois primesautière du chanteur, malgré la coloration aux apparences parfois puériles de certains titres, il n'a été question sur ce seul album du floyd avec Syd Barret d'une œuvre dont le psychédéisme en tant qu'ouverture de la conscience aurait été, ici, une exploration de ce que l'enfantin peut avoir comme détenteur d'une verve innocente ou naïve



Jamais, en effet, malgré la tonalité parfois primesautière du chanteur, malgré la coloration aux apparences parfois puériles de certains titres, il n'a été question sur ce seul album du floyd avec Syd Barret d'une œuvre dont le psychédéisme en tant qu'ouverture de la conscience aurait été, ici, une exploration de ce que l'enfantin peut avoir comme détenteur d'une verve innocente ou naïve

ce seul album du Floyd avec Syd Barret d'une œuvre dont le psychédéisme en tant qu'ouverture de la conscience aurait été, ici, une exploration de ce que l'enfantin peut avoir comme détenteur d'une verve innocente ou naïve. De ce qu'il y a de prémature sur ce disque devra se chercher plutôt dans ce recours à l'instinctif (la longue jam instrumentale que constitue l'ouverture de la face deux, « Interstellar Overdrive », les étoiles là-haut déjà !) et à ce que les prises d'acides (il en prenait, selon les témoignages comme nous on enfle des cacahuètes) peuvent sembler offrir ; cette exaltation que procure ce qui semble ouverture, un peu comme un enfant qui découvrirait le monde, un teenager qui verrait s'offrir à lui les belles avenues de l'existence. Voilà la seule comparaison qu'on pourrait avancer et qui rendrait hommage à ce que cet elfe déjà ailleurs pouvait exprimer dans ses compositions fantasques. Non, jamais on ne s'est mépris tant les premiers « singles » du groupe (« Arnold Layne » et « See Emily Play ») exprimaient, bruitistes azimutés qu'ils étaient, autre chose que des fantaisies tirées de conte de fées. Si étrangeté il y a dans cet LP, c'est plutôt du côté de celle, surréalisante, de Lewis Carroll qu'il faut regarder. Là alors réside l'inquiétude ; un « Matilda Mother » moyen-âgeux, mais de ce Moyen-Âge qui renvoie à un passé mythique fait de brumes et de caractères indomptés et malsains ; un « Scarecrow » dont on se dit qu'il plane déjà au-dessus d'un gibet, un « Gnome » qui n'a pas fini de nous hérisser ou un « Pow R. Toc H. » s'emparant de ce que la musique concrète apportait à l'époque, un peu comme « Astronomy Dominé », porte ouverte vers des cieux limpides aux couleurs vertes et citronnées, mais surtout splendide introduction n'hésitant pas à emprunter à la musique sérielle. Il est déjà, en effet, question de cosmos, et là aussi Syd Barret a été novateur, en tant que personnage inspiré, en tant que pygmalion de ce qu'allait devenir le Floyd



sous Roger Waters et « Take Up Thy Stethoscope and Walk » de ce dernier en est presque un symbole maïeutique. Non, jamais on ne s'est mépris tant cet album résume tout ce qui pouvait se dire alors en terme de psychédéisme ; il prend acte à la fois des plaisirs que l'on peut éprouver

à être conscient que son esprit est en train de se répandre, il est aussi vertige de réaliser qu'il peut également déborder, inonder et nous faire verser inéluctablement vers cette menace mentale que constitue la folie. « Quand tu regardes l'abîme, l'abîme regarde aussi en toi » écrivait Nietzsche, celui de Barret avait simplement les yeux tournés vers les étoiles.

Claude Freilich

SEPTEMBRE 1967

BEACH BOYS Smiley Smile (Brother/Capitol)

CHARTS : #9 (UK) / #41 (US)

Tout le monde le sait, mais on ne le répètera jamais assez, *Smiley Smile* n'est, en tant qu'album, qu'un ersatz bâclé de cet « album du siècle » que Brian Wilson souhaitait tant, album qu'il avait prévu de publier sous le titre de *Dumb Angel* puis de *Smile*. Pour connaître les raisons exactes, et non pas romancées par les journalistes, de l'inachèvement de ce projet, on se reportera à la bouleversante (bien que contestée) autobiographie de Brian Wilson (« Wouldn't It Be Nice - My Own Story »). Le fait est que pour supplanter *Sergent Peppers*, il aurait fallu mieux que cette collection disparate de chansons, certaines effectivement issues des sessions de *Dumb Angel*, les autres composées après coup. Même si la présence de « Good Vibrations » (dont on se rappelle qu'elle fut imposée par la maison de disques) peut sembler justifier à elle seule l'acquisition de cet album, elle sonne étrangement incongrue, dans sa somptuosité même, au milieu du dépouillement extrême de la grande majorité des titres. Le seul autre morceau étoffé de l'album est « Heroes & Villains », dans le potentiel duquel Brian Wilson croyait énormément (excessivement ?) et qui n'est ni le chef d'œuvre attendu (la mélodie principale est assez conventionnelle et anodine), ni la révolution sonore annoncée. Il faut dire que cette version est, à ce que l'on sait, une pâle recreation de l'originale (destinée à *Smile*), sous-produite et raccourcie. Paradoxalement, ce qui pouvait rendre cet album absolument anachronique en cette fin 1967 (n'oublions pas que l'engouement était alors pour Hendrix, Joplin, Jefferson Airplane, les Who, etc.) le rend aujourd'hui beaucoup plus contemporain que ses contemporains. Il arrivera la même mésaventure l'année suivante aux Kinks avec *Arthur* (d'ailleurs, il y a plus d'un point commun entre Brian Wilson et Ray Davies). En effet, *Smiley Smile*, ce puzzle improbable, évoque ô combien d'albums plus récents, que ce soit ceux de Beck ou des Thrills et même de Sean Lennon (fils indigne qui n'a jamais caché sa passion pour Brian Wilson). Malheureusement, comme Godard, la grammaire Wilsonienne n'est pas toujours une base aisée dont on peut s'affranchir, et pour un Robert Wyatt ou un Paddy Mc Alloon, combien de petits malins dissimulant leur névrose stérile derrière un bricolage pseudo-volontaire. Issus des sessions de *Smile*, on trouve « Vegetables », ou plus exactement les trente dernières

secondes de « Vegetables », ce qui précède n'étant que la version minimaliste enregistrée pour *Smiley Smile*. Même si le morceau est en lui-même d'un intérêt relatif (mélodiquement), on prend conscience, en comparant ces deux parties, du gouffre qui séparait le projet initial (suite logique et sophistiquée de *Pet Sounds*) du projet final (un brutal dépouillement mal justifié). Autre rescapée de *Smile*, « Wind Chime », probablement l'un des plus beaux morceaux de l'album, d'une délicatesse sans fin, et qui, à lui seul, annonce l'œuvre entière de Robert Wyatt. Harmonium lancinant, ruissellement des voix, atmosphère spectrale, le tout agrémenté d'un final inaudible qui nécessite d'augmenter le niveau sonore, comme on force sa vue pour discerner la forme d'un fantôme. Autre merveille venant tout droit (ou de travers plutôt) de *Smile*, « Wonderful », exactement sur le même modèle que « Wind Chime », si l'on excepte un bridge inattendu au piano bas-

Drôle d'album en vérité, brise-cœur, témoignage d'un naufrage qui allait perdurer près de vingt ans, celui d'un des rares songwriters dont le terme de génie n'est pas usurpé : Brian Wilson, qui répara l'irréparable outrage près de quarante ans plus tard en enregistrant ce qu'il pensait devoir être Smile

Else, l'expérimentation en plus, le formatage radio en moins. Dans le même esprit, « Whistle In », à l'évidence un simple fragment qui semble bien à l'abandon, tout seul, à la fin de cet album. « With Me Tonight » appartient aussi à cette famille des pièces d'un puzzle gigantesque que ne sut jamais recomposer l'immense Brian Wilson. La mélodie est charmante, mais une fois de plus son traitement minimaliste donne l'impression de n'entendre qu'une version temporaire, inachevée. Le dernier titre à évoquer s'éloigne nettement des précédents du fait de son absence de connexion avec *Smile*. C'est « Gettin' Hungry », dont le couplet est d'une invraisemblable liberté et d'une folle inventivité alors que le refrain (que l'on doit à coup sûr à Mike Love) est d'une absolue platitude. Sorti en single, on ne voit pas bien pourquoi, il n'entama même pas les charts. Drôle d'album en vérité, brise-cœur, témoignage d'un naufrage qui allait perdurer près de vingt ans, celui d'un des rares songwriters dont le terme de génie n'est pas usurpé : Brian Wilson, qui répara l'irréparable outrage près de quarante ans plus tard en enregistrant ce qu'il pensait devoir être *Smile*. Mais malgré la qualité du résultat, rien ne peut rattraper le temps perdu et cette occasion unique de révolutionner la musique qu'il avait à portée de... portée.

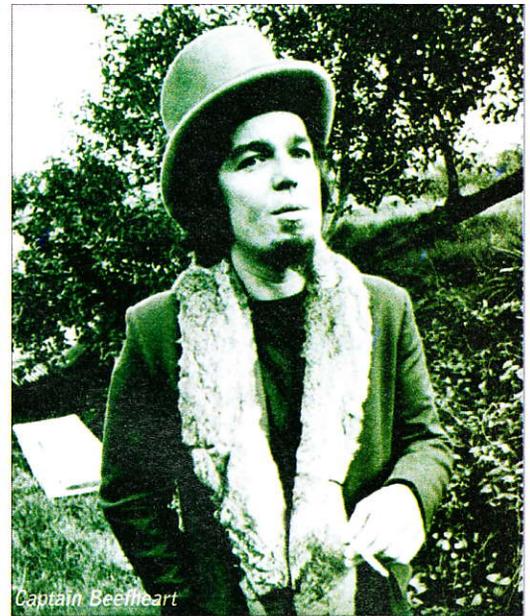
D Kelvin

CAPTAIN BEEFHEART Safe As Milk (Buddah)

Le premier Beefheart, c'est d'abord du blues. Pas étonnant avec Ry Cooder comme guitariste. Bien sûr, c'est du blues qui lorgne du côté de chez Screamin' Jay Hawkins, tendance qui est déjà prégnante dès « Sure 'Nuff 'N Yes I Do », qui, en deux minutes et quelque, pose les fondations du navire. Un côté énervé, fracassé qui influencera beaucoup de monde, notamment du côté de gens tels que Kim Fowley, Can, Kevin Coyne, Pere Ubu, Gang of Four, ATV, The Fall, Nick Cave et, plus

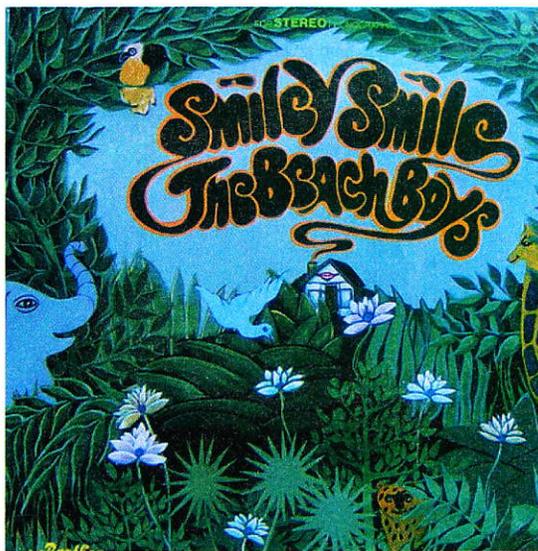


près de nous, les Liars, les White Stripes ou les Coral. La mélodie de ce titre est exactement celle du futur « Are You Ready For The Country » de Neil Young (sur *Harvest*), mais le style des deux morceaux est assez différent. On peut ne pas aimer la voix de Don Van Vliet, héritier d'Howlin' Wolf et de Louis Armstrong et précurseur de Tom Waits et de Nick Cave, mais même sans en raffoler, ça n'empêche pas de rester objectif sur le reste du contenu. « Zig Zag Wonderer » évoque les



Captain Beefheart

Them de « Gloria » avec une fragrance psychédélique prononcée et un goût pour le bordelique pas désagréable. Toujours entre Animals et Them, mais avec quelque chose d'Otis Redding, « Call On Me » poursuit le travail de déconstruction du rythme blues auquel paraît vouloir se consacrer le groupe. Mais cela reste dans des limites très convenables, qu'on ne s'attende pas à du déjanté intégral. On remarque sur ce titre la basse monstrueusement en avant qui produit un effet assez stupéfiant. Le premier morceau à vraiment entériner la singularité du Beefheart, c'est « Dropout Boogie » qui n'est toutefois, à la base, qu'une adaptation du riff de « You Really Got Me », mais dès la fin de la première minute, on sait qu'on n'est pas chez les cousins britons. C'est un peu la naissance du collage rock qui annonce même le prog rock, qui n'en retiendra hélas pas la sauvagerie. Dommage que, l'époque le voulant, les titres sont trop courts pour qu'on puisse s'en imprégner suffisamment. Comme pour faire mentir le diagnostic de « groupe novateur à tout prix », le Captain nous fait le joli cœur à la Smokey Robinson (enfin, toutes proportions gardées, étant donnée la différence de timbre vocal) avec le superbe « I'm Glad » qui évoque « Ooo Baby ». Une façon d'alterner standards black sirupeux et expérimentation blanche la plus underground que reprendront des gens comme Todd Rundgren sur *A Wizzard A True Star*, Edgar Winter sur *Entrance* ou Steve Harley sur *Love's A Prima Donna*. Le versant expérimental on l'a dès le morceau suivant, pas piqué des hannetons lui aussi, intitulé « Electricity », qui traumatisa à l'évidence Kim Fowley, et sûrement pas mal de musiciens de l'époque. Imaginez un Canned Heat sous acide mené par une sorte de Rocky Erickson vomissant d'une voix nasillardre son « electricity ». Le « Yellow Brick Road » qui suit, un country tout aussi déstructuré que le reste et dont l'onde de choc se fait encore sentir aujourd'hui, n'a rien à voir avec celui d'Elton John. Sa sortie en single (ce n'était pas le meilleur choix), passa inaperçue. Évidemment, on n'est pas loin de Zappa, mais Beefheart est beaucoup plus rugueux et rustique. On pense à Zappa sur « Abba Zaba », qui n'est pas loin non plus du *Gris Gris* de Dr John (qui paraîtra l'année suivante), car il y a dans la musique de Beefheart quelque chose de tribal, de vaudou qui évoque la Nouvelle Orleans. Retour aux Them et aux Animals avec « Plastic Factory », qui aurait été à mon avis le meilleur single à extraire de l'album. Si Kim Fowley a pioché chez Beefheart, c'est évidemment dans des titres



tringue avec ricanements sinistres (que reprendra Marc Bolan dans *Unicorn*). Si d'autres réminiscences de *Smile* existent dans le reste de *Smiley Smile*, il s'agit plus d'échantillonnages avant l'heure (comprendre de ce fait que *Smile* est en quelque sorte le premier album de sampling based music et Brian Wilson le Howie B ou le DJ Shadow des sixties) que de réelle version. Ainsi le pétrifiant « Fall Breaks and Back to Winter », instrumental idéal pour un conte de Grimm, qui serpente entre l'effroi et la naïveté. Ainsi aussi « She's goin' Bald », d'une insensée liberté. Après une petite mélodie de plage, voilà que la bande se met à changer de vitesse, avant que, toujours dans cette désolation sonore (un peu de piano, un coup de tambour et quelques voix) Mike Love vienne nous asséner un refrain que, en d'autres temps, « Damaged Brain » Wilson aurait certainement développé en tube planétaire, mais voilà, Brian était dans ses champs non pas Elysées, mais LSD, et toutes ces basses préoccupations ne parvenaient plus à son esprit tourmenté. Il calmait juste son angoisse d'être. Travail à plein temps, on le comprend. Ambiance Haïtienne et nouveau collage étonnant pour « Little Pad » qui évoque fortement le Ray Davies era *Something*

Captain Beefheart s'extrait beaucoup mieux que bien d'autres de l'époque qui l'a vu naître car son idiosyncrasie, sa sauvagerie et son absence de respect des codes de son temps lui épargnent toute avarie temporelle



part entière de « Constipation Blues », Kim Fowley remplace lui, sur « Barefoot Country Boy » (un plagiat assumé de « Johnny Be Good »), le traditionnel (et un peu convenu et souvent casse burnes) solo de guitare par un solo de rots, crachats et vomissements qui n'a jamais été supplanté. Dire aussi que sur l'instrumental « Hide & Seek », on est quasiment chez les Doors... mais ceux de *LA Woman* qui paraîtra deux ans plus tard, ce qui rend perplexe. Que « Bubbie Gum » (repris par Sonic Youth en 1985) était un tube en puissance, qu'il parut d'ailleurs en single, mais que l'époque n'était certes pas prête à accueillir un tel morceau, qu'aujourd'hui on a pourtant le sentiment d'avoir toujours connu tant il pue d'évidence. L'autre (j'en reviens à mon histoire de polarité, c'est le bordel cette chronique, pas grave) est rockophobe, et pour tout dire totalement barrée, déjantée, démente. Des années avant le rap, des années avant Tom Waits, Nick Cave ou Kevin Coyne, Kim Fowley invente les confessions de la folie (pas ordinaire sur dérive sonore dans laquelle on perd pieds, repères, bref on flippe. Sur « Up », qui commence comme du Sly & Family Stone, il n'est, dans son délire hallucinatoire (on y entend même barrir des éléphants), pas moins que poursuivi par une grosse rousse munie d'un fouet qui veut lui brûler la couenne avec un(e) clope et à qui il demande de le fouetter avant de lui hurler « Here I come, here I come » lors d'un crescendo orgasmique (intitulé « Caught In The Middle ») qui aboutit à une furie à la limite de l'audible pour celui qui écoute ça à froid, mais à la transe éjaculatoire pour celui qui est dans l'état idoïne (moi ce soir, ça tombe bien). Sur « Wildlife », ce n'est pas moins que le Gainsbourg de *Melody Nelson* qui surgit (Jean Claude Vannier s'en serait-il inspiré ?). Quant à « Chinese Water Torture » et « Inner Space Discovery », on explore des univers parfaitement incompatibles avec l'équilibre mental, donc recommandés. Puisqu'il faut mettre les pieds dans le plat, allons-y. La transgression, le soufre (avec deux f ça marche aussi), ce n'est pas chez le Velvet Underground, éternel épiphénomène du culturel underground que le temps fera remonter à la surface pour en faire le mètre étalon de la culture branchouille, ni chez les Stooges, éternel épiphénomène de la rébellion gentiment circonscrite à la marge et qui en sort pour devenir la scie référentielle de la subversion à laquelle les vieux cons comparent tout ce qui se fait, mais chez Kim Fowley. Car quarante ans plus tard, Kim Fowley, lui, n'a pas changé d'un iota, il est toujours infréquentable, insaisissable, insupportable. Il fricote avec les stars cheap du porno SM, pose dans la revue « Girls & Corpses » (interdite en Californie) consacrée à des filles nues mimant des gâteries sexuelles avec des (faux) corps en décomposition, et continue à être impliqué dans des projets (films surtout) que

personne ne veut et qui choquent les autres. Kim Fowley est le précurseur génial sans lequel il n'y aurait eu ni Alex Harvey, ni Alain Kan, ni les Sex Pistols, ni les Fall, ni Drunk With Guns, ni Sonic Youth, ni Anal Cunt, ni UpsideDownCross, ni Jesus Lizard, ni EyeHateGod, ni les Cougars, ni même aujourd'hui Art Brut ou b dolan, qui, avec *The Failure* l'an dernier, a enregistré le seul album qui puisse rivaliser avec *Outrageous*. Cette chronique n'en est pas plus une qu'*Outrageous* est un album. C'est une chapelle ardente à mon enfance, que je n'ai jamais reniée, étant, comme Gide le disait, non pas un adulte, mais un enfant vieilli. Et comme Kim Fowley, à soixante-dix ans, l'est encore, j'y vois là un message d'espoir.

D Kelvin

JUIN 1968

BEACH BOYS

Friends (Capitol)

Charts : #13 (UK) / #126 (US)

Friends est l'album préféré de Brian Wilson. Pourtant, ni la période de son enregistrement, ni son destin commercial n'ont de quoi réjouir. Enregistré entre Février et Avril 1968, il fait suite au trip Hindouiste (obligatoire ?) sous la houlette du Maharashi Yogi, sorte d'hystérie collective qui saisit l'univers rock 'n' dope de cette époque (ni les Beatles, ni les Stones ne furent épargnés). Seul avantage de cette expérience : un semblant de cohésion retrouvée entre les cinq musiciens qui permit à Brian Wilson de se réinvestir dans les Beach Boys. Las, le disque fut le plus gros bide du groupe et sonna le glas de la confiance que portait le reste du groupe (et particulièrement le redoutable et mal baptisé Mike Love) envers l'ex-génie du rock. L'anachronisme est à l'origine du malentendu. En effet,



album intimiste et quasi-solo de Brian Wilson, le public attendait du plus grand que nature, du délire, du souffle, toute notion aux antipodes de l'introspection délicate proposée ici. « Meant For You » ouvre l'album avec une belle mélodie que Ray Davies

Outrageous n'est pas un disque, même pas un album, que ce soit culte ou de légende, peu importe, ce n'est pas un, pas même un brûlot, un manifeste ou je ne sais quoi du même type. Non, c'est, comme son nom l'indique, un outrage

Detroit / Electric presents

KIM FOWLEY

(Hollywood, CA)

Featuring
Matthew Smith
(Outrageous Cherry,
Volebeats), Troy
Gregory (Witches),
Bootsey X and others

with special guests
The Detroit
Cobras

Thursday, June 19
9pm \$6

ONLY U.S. APPEARANCE!!!

Magic Stick, Detroit
4140 Woodward
(313) 833-POOL

come-back de Gene Vincent, faire éclore Jonathan Richman, pervertir Kiss, inventer les Runaways, j'en passe et des pires. Musicalement (oui, il faut bien y venir), *Outrageous* oscille entre deux polarités. L'une est, pourrait-on dire rockophile, et là l'influence Steppenwolf est patente, ce qui n'est guère surprenant vu que le complice de ce forfait sonore n'est autre que le créateur de « Born To Be Wild », Mars Bonfire. Et franchement, sans vouloir être offensant avec notre loup des steppes préféré, il peut aller brouter l'herbe tendre avec les agneaux, parce que « Animal Man » ou « Nightrider » sont d'une sauvagerie absolument sans équivalent, qui a plus à voir avec un ours enragé qu'avec un loup efflanqué. Et qu'on ne vienne pas me citer les Stooges comme summum de la violence, parce qu'à côté, franchement, c'est les Télétubbies. On ne peut parler de tout, mais, quand même, pas possible d'omettre certains détails. Par exemple que si Screamin' Jay Hawkins avait fait de la défécation un acteur à

empruntera légèrement quatre ans plus tard sur le magnifique « Sittin' In my Hotel » (dans *Everybody's In Showbiz*) et une atmosphère dont on perçoit, dès les premières notes d'harmonium, qu'elle sera proche de celle de *Smile*. « Friends »,

qui surgit vers l'épilogue fait planer comme un parfum de danger. Un des morceaux les plus commercialement porteurs de l'album, « Anna Lee, The Healer », souffre du dépouillement

Friends quasiment comme sur un album solo puisque aucun Beach Boy n'y figure. Accompagné de musiciens de studio, il se livre à un collage étonnant qui tourne autour d'une ambiance hawaïenne (d'où sa place sur l'album, juste après « Busy Doin' Nothing »). Mais, même conscient du caractère novateur de ce type d'expérimentation, on ne peut pas dire que « Diamond Head » soit beaucoup plus qu'une musique de fond pour documentaire touristique. On va d'étonnement en étonnement sur *Friends*, puisque le seul titre qui évoque clairement l'expérience méditative hindouiste est une sorte de furie Spectorienne pleine de saxos dissonants et qui sonne plus repoussoir que prosélyte. Éminemment honni par les puristes, « Transcendental Meditation » est à mon sens une ravissante rose épineuse qui démontre (mais le fallait-il ?) qu'aidé par un entourage bienveillant (et non pas destructeur), Brian Wilson aurait encore collé deux ou trois révolutions musicales dans le groin du rock. Beaucoup trop bref et dépouillé pour l'époque, *Friends* réussit tout de même à se frayer un chemin dans les charts Anglais. D'ailleurs, on se demande si l'erreur du groupe ne fut pas de s'entêter désespérément dans l'idée de maintenir son rang outre-atlantique et ne pas se satisfaire de la débordante affection Européenne, plus apte à aimer les délicatesses de Brian Wilson (comme en cinéma celles de Cassavetes) que les Américains. Mais on ne referra pas l'histoire. Le fait est que le désastre commercial de l'album aux USA plongea Brian Wilson dans les eaux profondes du lac Averno.

D Kelvin

The beach boys



déclaration d'amitié malheureusement sans lendemain, est une valse bourrée d'idées (le sax Spectorien que Roy Wood n'en finira pas de recycler, l'harmonica, les chœurs dérapant) et qui méritait mieux, lors de sa sortie en single, qu'une modeste 47^{ème} position. « Wake The World », très proche des Kinks ou des Who (le tuba évoque le trombone de « Dead End Street » et celui d'Entwistle) est une splendeur, parenthèse d'apaisement dans un océan d'angoisse, quelques secondes de recueillement à l'occasion de la tombée du jour, un moment de pur bonheur éclairé, comme une lune pleine, par des vocaux d'une limpidité sans pareil. « Be Here In The Morning », chantée très aigu par Brian Wilson, truffée de glockenspiel, et construite elle aussi sur une valse, est, quoi qu'on en pense, une nouvelle démonstration que la candeur et le sublime peuvent aller de pair et que complexité, virtuosité, concept et intellectualisme outrancier ne sont pas indispensables à la création d'une œuvre majeure. « When a Man Needs a Woman » illustre le fait que, comme le dit Brian Wilson, sa plus grande production au printemps 68 ne fut pas l'album des Beach Boys, mais une fille, Carnie. Cette chanson, gentille ballade à la Mc Cartney possède un très astucieux refrain (« When a man needs a woman / They make things like you my son »). Parfaitement suranné, l'instrumental « Passing By » (à l'origine doté d'un texte chanté sur la mélodie que fredonne Brian Wilson) évoque une muzzak pour fête champêtre, mais dégage un charme indéniable, et cette basse buzonnante

« Be Here In The Morning », chantée très aigu par Brian Wilson, truffée de glockenspiel, et construite elle aussi sur une valse, est, quoi qu'on en pense, une nouvelle démonstration que la candeur et le sublime peuvent aller de pair et que complexité, virtuosité, concept et intellectualisme outrancier ne sont pas indispensables à la création d'une œuvre majeure

extrême de l'orchestration, moins dommageable sur les autres compositions qu'ici, où l'on ne peut s'empêcher de penser qu'on a affaire à une charpente plus qu'à des finitions. Premier titre que Dennis Wilson osa présenter au groupe, « Little Bird » est un magnifique morceau, pas tant influencé par son frère Brian que par les Beatles (cf. les violons, le thème et le refrain). Tendre et même doux, il est à l'opposé de la réputation de cervelle brûlée qui était celle de Dennis Wilson. Ce sera généralement le cas des morceaux qu'il présentera par la suite au groupe. Exemple immédiat (étrange idée que de mettre l'un derrière l'autre les deux titres de Dennis Wilson), « Be Still » sur lequel toute la grammaire instrumentale du Robert Wyatt de *Rock Bottom* et d'*Old Rottenhat* est présente, et que Dennis Wilson chante d'une voix plaintive et (déjà) éraillée. Un peu limitée à une idée non développée, c'est tout de même un émouvant moment. Plus en tout cas que « Busy Doin' Nothing », bossa nova évoquant fortement The « Girl From Ipanema » et qui n'a pas le charme inégalable des bossa nova ou apparentées de Ray Davies, même si l'orchestration est une fois de plus splendide. « Diamond Head » est l'illustration même que Brian Wilson travaillait sur

OTIS REDDING The Immortal Otis Redding

(Charts)

CHARTS : #19 (UK) / #58 (US)

Lorsque, deux semaines avant Noël 1967, parvint en mon lycée la nouvelle de la mort d'Otis Redding, je vis beaucoup de visages devenir graves, et j'aperçus même certains de mes aînés tenter de cacher une larme, discrètement, comme pour cacher un vrai chagrin. Je ne comprenais pas vraiment, même si j'avais déjà entendu prononcer le nom du disparu. Ce n'est que quelques mois après, en entendant à la radio une chanson qui s'appelait « The Dock Of The Bay », puis une autre intitulée « Hey Man » (je découvris ensuite que le titre s'orthographiait « Amen ») que je pus réaliser ce que la musique avait perdu. La musique et même l'humanité, car Otis était un grand Monsieur, un être humain loué par tous ceux qui l'avaient approché (il avait aussi la particularité d'être né onze ans, jour pour jour, avant moi). Paradoxalement, sa mort, qui aurait dû être la fin, fut aussi une sorte de début. Otis avait enregistré de façon assez prolifique pendant les mois