

hors
série
les inRocks

1966

**l'année
qui bouleversa
la musique**



M 04890 - 77H - F: 9,90 € - RD



ISSN 0296-3306, Allemagne 12 €, Belgique 11,90 €, Calédonie 1800 XPF, Cameroun 7900 CFA, Canada 17,95 CAD, DOM 11,90 €, Espagne 12 €, Grèce 12 €, Italie 12 €, Liban 25000 LBP, Luxembourg 11,90 €, Maroc 120 MAD, Maurice Ile 12,30 €, Polynésie française 1600 XPF, Portugal 12 €, Royaume-Uni 10 GBP, Sénégal 7900 CFA, Suisse 19 CHF

MAI

Pet Sounds The Beach Boys

En 1966, c'est un Brian Wilson en état de grâce mais déjà loin du monde terrestre qui signe *Pet Sounds*. Une musique magique, une histoire tragique. **Par Christophe Conte**



C'est Pet Sounds qui m'a dessillé les yeux. J'aime tellement ce disque... Je viens juste d'en offrir un exemplaire à chacun de mes enfants pour les éduquer à la vie.

Je considère que personne n'est accompli musicalement tant qu'il n'a pas écouté cet album... On jugera peut-être exagéré de dire qu'il s'agit du classique du siècle mais, pour moi, c'est un classique absolu, insurpassable à bien des niveaux... J'ai souvent écouté Pet Sounds et pleuré."

De tous les inconditionnels, anonymes ou célèbres, ayant réservé sans relâche depuis cinquante ans leurs louanges les plus exaltées pour célébrer *Pet Sounds*, Paul McCartney – ici en 1990, lors de la réédition en CD de son (notre) album de chevet – bat des records d'effusion.

Des années auparavant déjà, Paulo la Science, qui en connaît un rayon sur le sujet, avait canonisé *God Only Knows* "plus grande chanson pop jamais écrite" et avoué que *Pet Sounds* avait présidé aux destinées de *Sgt. Pepper*. Dans le remarquable chapitre qu'il consacre à Brian Wilson dans son livre *The Dark Stuff – L'Envers du rock* (Naïve, 2006), Nick Kent rapporte cette anecdote, elle-même colportée par Kim Foley : McCartney et Lennon avaient assisté en 1966 à une écoute de l'album organisée par la branche anglaise de Capitol et filé, sitôt la cérémonie terminée, pour composer *Here, There and Everywhere*, encore ébahis par ce qu'ils venaient d'entendre. McCartney admirait Brian Wilson, qui le lui rendait au centuple, *Pet Sounds* étant selon ce dernier l'enfant légitime de *Rubber Soul*, l'album des Beatles qui l'avait laissé au bord des larmes et de la crise de jalousie passionnelle quelques mois plus tôt. Mais McCartney admirait aussi Wilson pour des raisons extramusicales : lui qui devait partager tous les honneurs avec un alter ego imposant louait en Wilson son art de s'entourer de médiocres, de pantins et de faire-valoir.

La fête est finie

En ce printemps 1966, le joli polychrome californien montrant cinq jeunes adolescents aux joues rondes et aux dents blanches avait virtuellement volé en éclats : moins de deux mois – de janvier aux premiers jours de mars – auront suffi à Brian Wilson pour graver treize chansons fabuleuses et, dans la foulée, la pierre tombale des Beach Boys. Ce n'était pas la fin d'un rêve – car *Pet Sounds* est de bout en

bout un songe éveillé – mais assurément le début d'un cauchemar.

Pourtant, à Noël de l'année précédente, le clan Wilson goûtait ses heures les plus douces depuis l'aube de la fructueuse aventure familiale démarrée quatre ans plus tôt. Brian avait composé dans l'année l'hymne définitif à cette jeunesse saine et insouciant – *California Girls* –, et le groupe caracolait une nouvelle fois en tête des hit-parades des deux côtés de l'Atlantique avec l'innocent *Barbara Ann*, tiré de *Beach Boys' Party!*, le plus anecdotique des dix albums sortis avant *Pet Sounds*. Murry Wilson, le tyranique patriarche, musicien raté et père calamiteux, se pourléchait à l'avance de la pluie de dollars qui ne cesserait de s'abattre sur le foyer, et le cousin Mike Love, l'affreux jojo de la bande, avait atteint son but : mettre son rival Brian sur la touche.

Depuis la fin de l'année 1964, où il avait craqué au beau milieu d'une lucrative tournée, Brian Wilson était dispensé de concert, successivement remplacé par Glen Campbell et Bruce Johnston, deux bons gars solides, sans états d'âme, comme les appréciait Mike Love. Quant aux trois autres, les frères Carl et Dennis, ainsi que l'affable Al Jardine, leur attitude en sourdine face à la tournure des affaires aurait à l'aise fait passer Ponce Pilate pour un modèle de loyauté. La dépression dans laquelle Brian était alors plongé corps et âme passait aux yeux de tous pour un caprice de plus, un enfantillage sans importance. Personne n'imaginait que Brian – dont le prétendu "génie" était sans cesse brocardé par Murry et Love – entendait intérieurement, entre son cortex ramolli par les drogues et son tympan droit défectueux, bourdonner des cloches, une harpe divine, un theremin céleste, des cascades de cordes, des cuivres et tout un assemblage inédit dont le soudain jaillissement allait s'avérer cataclysmique pour la tribu, mais déterminante pour l'avenir du rock tout entier.

Totalement désabonné à l'existence

terrestre, Brian n'en gardait pas moins une parfaite lucidité lorsqu'il s'agissait de musique : lui seul voyait poindre la menace d'un orage sans précédent sur l'horizon pastel des Beach Boys. Brian Wilson n'était pas seulement jaloux du passage à l'âge adulte entrepris par les Beatles :

il comprenait aussi qu'après Dylan on ne tiendrait plus tout à fait à l'Amérique le même langage puéril – le surf, les filles, les Chevrolet et tout ce château californien de sable et d'eau – sans que la formule ne lasse. Pris d'une incroyable frénésie artistique, il était déterminé à solder en une seule fois le compte de toutes ses obsessions passées et présentes : vis-à-vis de son père, son groupe, son enfance, son statut de compositeur numéro 1 de la côte Ouest et, surtout, de ses plus grands maîtres, Phil Spector et Burt Bacharach en tête.

Du premier, il voulait escalader à mains nues le Wall of Sound, du second dépasser la majesté et la précision mélodiques. Pour signer l'arrêt de mort du surf et gommer de son imaginaire la plage maudite, il ira débaucher un obscur publicitaire de Los Angeles, Tony Asher, chargé d'écrire à la hâte des textes dont l'ambiguïté n'est toujours pas levée cinquante années plus tard. A propos de *Caroline, No*, le sublime finale de l'album – bizarrement publié en single sous le propre nom de Brian –, Wilson et Asher prétendront longtemps que les paroles – "Where did your long hair go? Where is the girl I used to know?" – faisaient allusion à une certaine Carole Mountain, un ancien flirt de lycée de Brian. Une autre fois, sa femme de l'époque, Marilyn, jurera que la chanson lui était dédiée car, à l'époque, elle venait justement de couper ses cheveux. Bruce Johnston, suppléant un peu gourda mais freudien à ses heures, aura cette interprétation beaucoup plus fine : "Il n'y a pas de Caroline... Elle n'a jamais existé. Cette chanson parle de Brian lui-même, de la mort en lui d'une qualité vitale : son innocence." ***

Brian Wilson n'était pas seulement jaloux du passage à l'âge adulte entrepris par les Beatles : il comprenait aussi qu'après Dylan on ne tiendrait plus tout à fait à l'Amérique le même langage puéril – le surf, les filles, les Chevrolet et tout ce château californien de sable et d'eau – sans que la formule ne lasse.



***** Les anges veillent sur *Pet Sounds***

D'ailleurs, l'une des premières chansons écrites par Wilson pour *Pet Sounds* avait pour titre *In My Childhood*, et il l'avait en horreur. De ce morceau avorté, seules les sonnettes de bicyclette, un artifice amusant, survivront sur *Pet Sounds*, réinjectées au mixage sur *You Still Believe in Me*. Il existe comme ça des centaines de petites et grandes histoires ayant trait à la genèse de *Pet Sounds*, toutes auscultées à longueur

d'exégèses depuis des décennies. On prétend, par exemple, que l'album fut ainsi nommé car ses initiales "P. S." renvoyaient à celles de Phil Spector. Et si le disque fut un relatif échec à sa sortie, chacun parmi les acteurs de l'époque s'en dispute désormais une part d'héritage. Sauf peut-être Brian, qui raconte à qui veut l'entendre qu'il n'est pas peu fier de... *California Girls*, dont l'intro est il est vrai comme une sorte de répétition générale des futurs

mouvements orchestraux de *Pet Sounds*. Asher, quant à lui, prétendra qu'outre ses travaux d'écriture il a également œuvré pour que l'enregistrement se déroule dans des conditions psychologiques relativement apaisées (ce que l'on veut bien croire) et aussi qu'il a composé une bonne partie de la musique – mais le foutage de gueule a des limites. Même les parties vocales – ô combien éblouissantes – furent réglées au cordeau, voire assurées en majorité par

Brian Wilson, Bruce Johnston, Carl Wilson, Al Jardine, Mike Love et Dennis Wilson à Los Angeles.



Brian lui-même. Le gentil Carl se vit tout de même octroyer *God Only Knows* et Mike le magnifique *Here Today* ainsi que quelques brouilleries. Car, à l'époque, Brian préférait le son émis par ses chiens, Banana et Louie, que l'on entend sur l'instrumental *Pet Sounds*, à celui des voix familiales. *Pet Sounds* demeure l'un des rares disques dont plus de cinq décennies d'écoute n'auront pas suffi à dompter tous les rebondissements, à capter chacune des

Wilson commence à employer l'expression "*pocket symphony*" qui détermine sa nouvelle façon empirique de composer, en procédant à des assemblages, des collures, des ruptures et des innovations qui font de lui autant un héritier de Bach (pour les harmonies et la fluidité mélodique) que d'Edgard Varèse.

innombrables vibrations, les bonnes comme les mauvaises. Seul Wilson en possède toutes les clés (et Asher le porte-clés, à la limite), mais ses dispositions mentales sont telles qu'on peut toujours se brosser pour qu'il nous en ouvre la porte. A peine arriva-t-il un jour à balbutier cette confidence : *"Pendant l'enregistrement, j'avais rêvé qu'un halo planait au-dessus de moi. Cela signifiait peut-être que les anges veillaient sur Pet Sounds."* Les anges et Los Angeles tout entier, car comme les travaux en studio les plus sophistiqués des Beach Boys, il fut enregistré en grande partie sans les quatre autres – remplacés par les meilleurs musiciens des studios angelesinos, la plupart (Hal Blaine, Carol Kaye) débauchés parmi les maçons du Wall of Sound spectorien. Malgré tout, il demeure l'œuvre univoque et indissociable de Brian Wilson, le point culminant de son génie mais pas (encore) celui de sa folie.

Une symphonie de *Good Vibrations*

Les mois qui vont suivre la parution de l'album en mai 1966 seront comme la chronique au ralenti d'un long naufrage, artistique et surtout humain, même si la première vague précédant ce tsunami, le single *Good Vibrations*, aura d'abord porté son auteur aux sommets, de son art et des hit-parades. Le label Capitol, qui ne croyait que mollement en son potentiel auprès de la jeunesse, a fusillé la sortie de *Pet Sounds* en lui collant dans les pattes un best of d'anciens tubes plus immédiatement accrocheurs. Brian Wilson, lui, est déjà en studio pour poursuivre ses recherches à travers un morceau intitulé *Good Vibrations*, qu'il n'a pas eu le temps d'achever sur l'album et pour lequel il dépense sans compter une énergie

surhumaine et des montagnes de dollars du haut desquelles tout le monde prédit déjà sa chute. Démarré en février 1966, le morceau (de bravoure) ne sera achevé qu'en septembre, après avoir nécessité l'emploi d'une demi-douzaine de studios différents et de plus de quatre-vingt-dix heures de bandes magnétiques.

A propos de *Good Vibrations*, Wilson commence à employer l'expression "*pocket symphony*", qui détermine sa nouvelle façon empirique de composer, en procédant à des assemblages, des collures, des ruptures et des innovations qui font de lui autant un héritier de Bach (pour les harmonies et la fluidité mélodique) que d'Edgard Varèse, qui fut l'un des premiers à utiliser le theremin dans le champ de la musique "classique", comme Wilson sera le premier à l'utiliser dans la pop music. Le Français Varèse, disparu pile un an avant la sortie en single de *Good Vibrations*, en avait pourtant sans le savoir donné la plus belle définition possible : *"La musique, qui doit vivre et vibrer; disait-il, a besoin de nouveaux moyens d'expression, et la science seule peut lui infuser une sève adolescente. Je rêve d'instruments obéissant à la pensée et qui, avec l'apport d'une floraison de timbres insoupçonnés, se prêtent aux combinaisons qu'il me plaira de leur imposer et se plient à l'exigence de mon rythme intérieur."* Brian Wilson, désormais à la colle avec un autre parolier plus fantasque et impénétrable encore que Asher, le dandy Van Dyke Parks, va profiter du succès inespéré de *Good Vibrations* (numéro 1 mondial à la fin de l'année 1966) pour pousser, avec *Smile*, encore plus loin le curseur de ses fantasmes les plus fous et mettre en chantier ce qu'il appelle désormais une "*symphonie adolescente adressée à Dieu*". Carrément. *