

BRIAN WILSON DERNIER SMILE

Monument tourmenté de la pop américaine, le fondateur des Beach Boys est mort à 82 ans. PAGES 2-6

Brian Wilson à Los Angeles en 1968. PHOTO EARL LEAF. MICHAEL OCHS ARCHIVES. GETTY IMAGES



(PUBLICITÉ)

**DERNIÈRE EXPOSITION
AU CENTRE POMPIDOU
AVANT FERMETURE!**

Centre Pompidou

WOLFGANG TILLMANS

RIEN NE NOUS V PRÉPARET - TOUT NOUS V PRÉPARET
EXPOSITION 13.06 → 22.09.2025

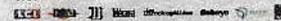


MINISTÈRE
DE LA CULTURE

Avec le soutien
exceptionnel de
CELINE

Avec le soutien précieux
et fidèle de
MIRABAUD

En partenariat média
avec



ÉDITORIAL

Par
OLIVIER LAMM

Regrets

Longtemps, on a craint qu'il meure le cœur empli de regrets. Celui de s'en aller le devoir inaccompli, d'avoir laissé filer entre ses doigts ce qu'il envisageait comme la plus grande œuvre de musique pop jamais enregistrée, le mal nommé *Smile*. On connaît l'histoire ou alors on mérite de se la faire raconter, de quelle manière Brian Wilson, à 25 ans à peine, fit fondre son cerveau à force de travail et de substances, posa effectivement les premières pierres de ce qui s'annonçait comme la plus fantastique symphonie américaine de son temps adolescent avant de jeter l'éponge et d'en rester hébété pour l'éternité. Les éclats du grand œuvre, éparpillés sur *Smiley Smile* et la demi-dizaine d'albums suivants des Beach Boys (sous-estimés *Friends* et *Surf's Up*), allaient hanter la mélomanie mondiale pour les années à venir – jusqu'à ce jour de 2004 où l'éternel instable de la pop nous surprit tous en réenregistrant *Smile* selon son souvenir du début à la fin, accompagné d'une bande de petits prodiges, puis en le jouant sur scène dans le monde entier. En fut-il apaisé? Qu'on nous autorise à penser que ce *Smile* tardif, tout comme le coffre aux trésors des *Smiley Sessions* contenant la version la plus rapprochée possible de ce qu'aurait été *Smile* si *Smile* avait été terminé, n'a strictement rien changé. *Smile* était un chef-d'œuvre même hors de notre portée et *god only knows* à quoi ressembleraient la musique, et le monde, si les Beach Boys l'avaient sorti en 1967, dans la foulée de ce *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* qui fit virer de bord à tout jamais leur génial leader de l'ombre. Brian Wilson, le plus génial des innocents – le plus innocent des génies – de la pop américaine, aura souffert le martyr pour une vétille. Car comment vivre dans le regret de quoi que ce soit après avoir offert au monde *Pet Sounds* – le plus pur des plus grands albums du monde – et *Good Vibrations*, *Cabinessence*, *A Day in the Life of a Tree*, *Till I Die*? Notre regret à nous: l'homme qui ressurgit face à nous, à chaque fois qu'on l'écoute, comme le plus grand de tous, à l'air éternellement insatisfait. ◆



Brian Wilson
à Los Angeles en 1968.
PHOTO MICHAEL OCHS
ARCHIVES, GETTY IMAGES

L'âme était fragile, mais le corps avait miraculeusement tenu le choc. Brian Wilson, le colosse de sable des Beach Boys, est finalement mort, mercredi, a fait savoir sa famille, à l'âge de 82 ans, au terme d'une vie douloureuse et secouée, qu'il aura traversée alternativement en enfant perdu et en démiurge de mirages hédonistes, génie zombie porté aux nues, Moïse barbu écartant l'océan Pacifique pour y loger des «symphonies adolescentes adressées à Dieu» et hisser la pop au rang d'art absolu, au prix de sa santé mentale et physique. Considéré par Paul McCartney lui-même comme le plus grand parmi les géants des années 60, le dernier des Wilson n'a pas survécu qu'à ses frères cadets Dennis (noyade en 1983) et Carl (cancer du poumon en 1998) ni à son psy maléfique Eugene Landy (mort en 2006). Il a également réchappé à toutes les batailles humaines, médicales et juridiques dont le business américain, conjugué à l'explosivité atomique des sagas familiales et à la pharmacopée psychédélique, possède le secret. Seule la disparition de sa seconde épouse, Melinda Ledbetter, en janvier 2024, sembla porter un coup irrémédiable à cet homme perpétuellement vacillant, entraînant dans la foulée un placement sous tutelle à la demande de ses six enfants, suite à un diagnostic de démence prononcé par ses médecins.

La folie, douce ou dure, créatrice ou destructrice, Brian Wilson a appris à vivre avec durant un long calvaire de plusieurs décennies, devenant un sujet d'étude exemplaire sur la résilience en tant que naufragé sans cesse sauvé des eaux, malgré la félicité joyeuse de sa musique et le décor de carte postale d'un «endless summer» dont il était l'incontesté météorologue. Dans un hommage sans doute rédigé par quelqu'un d'autre, il écrivait à la mort de Melinda : «Elle fut ma sauveuse. Elle m'a apporté la sécurité émotionnelle dont j'avais besoin pour mener ma carrière. Elle m'a encouragé à faire la musique qui me tenait le plus à cœur. Elle était mon ancre.» Des mots qui résonnaient avec les paroles du joyau *God Only Knows* mais aussi avec une chanson tragique des Beach Boys, *Til I Die* : «Je suis un bouchon sur l'océan, flottant sur une mer déchâinée, quelle est la profondeur de l'océan ? J'ai perdu mon chemin [...] Je serai ces choses jusqu'à ma mort.»

Paranoïa et LSD

À l'époque où cette chanson est publiée, sur l'album *Surf's Up*, en 1971, Brian Wilson ne flotte plus vraiment, et s'il n'a pas encore touché le fond il végète, alourdi par les graisses saturées et les médicaments, dans une carcasse de 120 kilos qu'il déplace rarement hors de son lit. Les Beach Boys ne vendent plus un disque, le rêve californien des sixties s'est refermé sur leur leader comme une pierre tombale, et dans son hacienda de Bellagio

Brian Wilson

Sous la plage le génie

Aîné de la fratrie des Beach Boys, architecte sonore fabuleux et concepteur de monuments hédonistes de la pop comme «Good Vibrations», il aura hissé au panthéon son groupe de surfers californiens, rivalisant avec les Beatles avant de sombrer dans la dépression et la paranoïa. Il est mort mercredi à 82 ans.

Par
CHRISTOPHE CONTE

Road, au cœur du quartier cossu de Bel-Air, le home-studio que Brian Wilson s'est construit pour pouvoir s'y rendre en robe de chambre n'est plus qu'une extension lugubre de lui-même - il sera détruit l'année suivante. Ses deux modèles jalouxés obsessionnellement, les Beatles et Phil Spector, ont même pactisé, comme pour le rendre encore plus fou, sur un *Let It Be* qui a certes signé la fin des Fab Four, mais dont le succès mondial éclaire un peu plus cruellement la débâcle commerciale des Californiens. Les dix années qui viennent de défiler lui ont apporté une gloire et des montagnes d'argent dont il ne sait que faire, depuis que la paranoïa, les ravages du LSD, le yoyo amour-haine avec les autres membres du groupe et la détresse émotionnelle qui a suivi l'abandon de son grand œuvre, *Smile*, en 1967, ont entaillé méthodiquement son sourire d'enfant béni de l'Amérique prospère et triomphante. Il mettra encore près de trente ans pour, partiellement, le retrouver.

Lorsque les Beach Boys se forment en 1961, à Hawthorne, dans la banlieue d'Los Angeles, John Fitzgerald Kennedy vient d'arriver à la Maison Blanche et le concept de «nouvelle frontière» autour duquel il a bâti sa campagne coïncide avec le désir d'expansion d'une *American way of life* conjuguant les rêves de modernité, de paix et de jeunesse, dont la Californie incarne le décor idéal. Ne reste plus qu'à écrire la bande-son. Brian Douglas Wilson a 19 ans, il est né le 20 juin 1942 à Inglewood, Californie, c'est alors un grand gaillard d'un mètre quatre-vingt-dix, qui s'est distingué comme solide quarterback dans l'équipe de base-ball du lycée de Hawthorne, où il côtoie un certain Alan Jardine, à ses heures guitariste épris de folk-music. En dehors des terrains, Brian a déjà dévoilé très tôt des dispositions pour la musique, en apprenant à l'oreille les mélodies de George Gershwin et en se passionnant pour les harmonies vocales du groupe The Four Freshmen. D'abord à l'accordéon, puis au

piano, instrument dont la famille fait l'acquisition lorsqu'il a 12 ans, il entraîne ses deux frères Dennis et Carl (nés en 1944 et 1946) et bâtit une petite chorale qui ravit les invités du dimanche, sonorise les trajets en voiture et finit par percuter l'esprit de leur père, Murry Wilson, qui détecte dans cette portée un possible avenir, pourquoi pas, au sommet des vagues qui s'annoncent. Murry n'est pas un tendre, c'est un type rugueux et alcoolique du Kansas, arborant un œil de verre et devancé par une pipe crachant des flammes, qui n'hésite pas à corriger à coups de ceinture cette progéniture de garçons à la moindre rébellion. Leur mère Audree se charge de les consoler, selon un partage des tâches bien huilé qui fonctionnera jusqu'à leur séparation en 1964. Murry Wilson, qui a créé plusieurs entreprises dans le secteur des machines-outils, est également compositeur, et si le succès des chansons qu'il a écrites pour d'autres au cours des années 50 est resté très relatif, il en a conservé des contacts

utiles dans l'industrie du disque hollywoodienne. De ce groupe balbutiant, constitué de ses trois fils, de leur cousin Mike Love et du pote de Brian, Al Jardine, auxquels s'ajoute un troisième guitariste, David Marks, qui vit de l'autre côté de la rue, il s'improvise manager, producteur, éditeur et use de son caractère de tyran domestique pour faire cravacher la monture tout en la protégeant comme un molosse du monde extérieur. À l'origine, les garçons avaient profité d'un voyage de leurs parents au Mexique et de l'argent laissé pour la nourriture pour louer des instruments de musique et se lancer dans leurs premières chansons, faisant trembler les cloisons de la pièce aménagée dans le garage de leur maison. «Mon père est entré dans une colère noire lorsqu'ils sont revenus, mais quand il nous a entendus jouer il s'est radouci», racontera plus tard Brian, chef de file de cette sédition adolescente et, de fait, premier sur le front des brimades paternelles. Il fera d'ailleurs longtemps porter à son père la responsabilité de sa surdité de l'oreille gauche, consécutive selon lui à un coup violent asséné avec une assiette durant son enfance, version contredite par d'autres qui affirmaient que le handicap était de naissance.

C'est donc ce grand dadais un peu gourdi, privé d'une moitié d'audition, qui va s'imposer en quelques mois en maître d'un monde nouveau, sur fond de «sea, surf & fun (fun fun)», avant de révolutionner la composition pop, l'art de l'arrangement et celui du studio. Carl l'a introduit aux vibrations électriques de Chuck Berry, quant à Dennis, beau gosse attiré par les filles et la plage, c'est à lui que revient l'idée initiale de faire entrer le surf dans leur formule de départ, sur un premier 45-tours baptisé *Surfin'*, publié fin 1961 sur un label indépendant, Candix records, et dont le succès local ouvrira au groupe les portes plus prestigieuses de Capitol Records dès le début de l'année suivante. La déferlante des Beach Boys est alors irrésistible, les vagues incessantes de tubes (*Surfin' Safari*, *Surfin' USA*, *Surfer Girl*, *Fun, Fun, Fun*, *I Get Around*) emportant tout sur le passage de ces garçons en chemises rayées, aux rictus benêts et aux postures asexuées, visages d'une Amérique wasp rassurante et inoffensive qu'aucun tourment ni désir d'échapper à l'ordre établi ne semble traverser. Même la «british invasion» de 1964, portée par les Beatles, eux aussi chez Capitol, ne fera pas d'ombre outre mesure à ce petit empire naissant que Murry Wilson garde comme un cerbère. Seul Brian Wilson, pressé comme un pamplemousse pour cracher des hits et remplir des albums qui sortent en rafales (jusqu'à trois par an en 1963, 1964 et 1965) devine que l'affaire familiale pourrait prochainement s'effondrer comme un château de sable, à cause de la surenchère de créativité insolente des Beatles mais aussi de la nouvelle génération de groupes inspirés par Dylan (The Byrds, The Turtles, The Seeds) qui commence à investir les **Suite page 4**



Les Beach Boys (Brian Wilson tient le miroir), en 1967 à Los Angeles. PHOTO MICHAEL OCHS ARCHIVES. GETTY IMAGES

Suite de la page 3 clubs du Sunset Strip.

Les temps changent, vite, et si Brian Wilson a déjà fait la démonstration de ses talents à composer des chansons plus vulnérables et personnelles, loin de la trinité surf, hot-rod et californiana girls (*In My Room*, *When I Grow Up (to be a Man)*, *The Warmth of the Sun*, écrite le jour de l'assassinat de Kennedy), le temps n'est pas encore venu pour lui de prendre la tangente et d'imposer un nouveau son au groupe. Mike Love, le cousin grande gueule – qui co-écrit avec lui la plupart des textes –, mêle au chœur d'angelots sa voix de canard, danse sur scène et à la télé avec autant de sexytude qu'un pneu de camion et s'érige en gardien ultraconservateur des hymnes à bronzer que n'importe quel péquenot, d'un bout à l'autre du continent, pourra siffloter à l'heure du barbecue en

rêvant de Malibu Beach. Murry Wilson est finalement débarqué au terme d'une énième prise de bec en studio avec Brian, qu'il ne cesse de rabaisser et d'humilier dans le micro d'ordre, se contentant désormais de gérer les éditions Sea of Tunes.

L'année 1965 sera un tournant majeur dans la vie agitée de l'aîné des Wilson. Au mois de décembre de l'année précédente, cinq minutes avant le décollage de l'avion qui doit emmener le groupe à Houston pour l'un des concerts qui pèsent encore plus lourd dans leur emploi du temps en surchauffe, Brian est pris d'une crise de panique. Il éclate en sanglots, hurle, le visage plongé dans un oreiller, quitte son siège et se prosterne à même le sol de la cabine, traversé de spasmes, en proie à une détresse que personne n'a vu venir. Incapable de monter sur scène à l'arrivée, réfugié dans

les loges et refusant d'en sortir, il manquera le concert et sera réexpédié dès le lendemain à Los Angeles, d'où il entamera, à l'abri des studios capitonés, une métamorphose artistique d'ampleur inégalée.

«Flipper le dauphin» et beurre de cacahuète

Il y a un malentendu Beach Boys. Encore aujourd'hui certains persistent à ne voir en ce nom qu'un groupe de *surf music*, vieillot et délavé, s'époumonant sur l'insupportable *Barbara Ann*. Mais leur histoire possède un double fond. Il y a, en surface, le groupe (où Bruce Johnston a remplacé Brian Wilson), la «marque Beach Boys» qui pour-

suit ses incessantes tournées à travers les fuseaux horaires en annonçant le répertoire surf; et en contrebas il y a ce type qui expérimente toutes les modulations harmoniques et les combinaisons possibles d'instruments en compagnie des meilleurs musiciens de studio de Los Angeles. La plupart d'entre eux sont issus des rangs de l'armée du son constituée par Phil Spector durant la première moitié des années 60, ils ont une formation jazz ou classique et se sont adaptés à la pop par opportunisme, mais ils le font dans les règles de l'art. Depuis qu'il a entendu *Be my Baby* des Ronettes sur son autoradio en 1963 – le choc ressenti l'obligeant à stopper le véhicule sur le bord de la chaussée – Brian Wilson ne vit plus que dans l'envie dévorante de se mesurer à Spector, et l'emploi de ses musiciens est une première pierre chippée, fébrilement, au *Wall of Sound*.

Ce groupe informel baptisé The Wrecking Crew, en raison de leur endurance qui les voit accusés par les fonctionnaires des studios de «démolir le métier», aligne des épées comme le batteur Hal Blaine, la bassiste fascinante Carol Kaye, les guitaristes Glen Campbell, Tommy Tedesco ou Billy Strange, les claviers Al De Lory ou Don Randi et quantité d'autres derrière chaque pupitre. Ils enchaîneront des milliers de sessions jusqu'au milieu des années 70, mais rien ne sera comparable dans leurs souvenirs communs à celles passées sous la direction de Brian Wilson au tournant des sixties, lorsque celui-ci se fait la promesse de produire «le plus grand disque de rock'n'roll jamais enregistré». *Rubber Soul* des Beatles lui a retourné le cerveau dans tous les sens, la pop a franchi avec eux plusieurs grades dans son passage à

le dauphin en avalant d'énormes sandwiches au beurre de cacahuètes et finir en pleurs devant le regard humide du cétaqué dans lequel il voyait sans doute miroiter sa propre inaptitude au monde des hommes. Il s'est également fait installer une tente berbère, à l'intérieur laquelle il se réfugie pour fumer des spliffs et tenter de reconforter dans ce brouillard ses angoisses de ne pas atteindre les objectifs pharaoniques qu'il s'est imprudemment fixés. Les «*symphonies de poche*» dont son cerveau turbine le moindre mouvement, les milles nuances célestes et les suaves réverbérations verront-elles le jour, une fois en studio, telles qu'il les a fantasmées? Et si ce mirage solitaire douceâtre, dans lequel l'emprisonnaient les drogues et l'inspiration divine, se dissipait brutalement une fois que les autres, rentrés au bercail, le ramenaient à la réalité?

Immensité luxuriante

«*Il ne faut pas merder avec notre formule*», lâchera Mike Love en découvrant, furieux, les *backing tracks* complexes de *Pet Sounds*, enregistrées au studio Western Hollywood, où Brian Wilson est parvenu en maître à dompter, voire à éblouir, ses musiciens qui en avaient pourtant vu d'autres. Carl, et surtout Dennis, en admiration béate face au génie explosif de leur aîné, calment les ardeurs belliqueuses du cousin. Al Jardine est ravi que le titre *Sloop John B.*, une adaptation tourneboulée d'un traditionnel folk qu'il avait initiée des mois plus tôt, fasse partie du programme. Tous découvrent, à travers les textes de Tony Asher, l'ampleur des mélancolies et des frustrations que dissimule Brian, réalisant qu'il sera impossible de le faire retourner à l'insouciance solaire de leurs débuts. *I Just Wasn't Made for These Times*, dit l'une des chansons. *Caroline, No*, ballade nacrée et déchirante qui clôturera l'album, sort avant en single sous le seul nom de Brian Wilson, une incongruité imposée par Capitol Records traduisant la confusion d'un groupe qui a tellement souffert et tiré au flanc pendant les parties vocales que Brian Wilson en a mis la majorité à la poubelle pour les refaire lui-même avec l'ingénieur Chuck Britz. Album déconcertant à sa sortie en mai 1966, notamment pour Capitol qui le fusille en publiant dans la foulée un best-of des anciens tubes, *Pet Sounds* possède l'éternité devant lui. Son échec commercial du moment (hormis en Angleterre, où une campagne «*Brian is a genius*» orchestrée par le publicitaire des Beatles, Derek Taylor, fonctionne à plein) n'est qu'un grain de sable comparé à l'immensité luxuriante dont ses amoureux n'ont jamais fini d'explorer les détails.

Devenu un genre de paria d'une industrie qui ne jure que par le box-office, Brian Wilson obtient toutefois les crédits nécessaires pour se lancer dans un autre projet titanesque qui consiste à faire entrer en collision

Malgré sa structure complexe et ses collages expérimentaux, «*Good Vibrations*» est un carton mondial qui redonne foi en l'avenir à Brian Wilson.

toutes ses idées extravagantes et avant-gardistes à l'intérieur d'une seule chanson, baptisée *Good Vibrations*. Sa mère lui avait raconté que les chiens ressentent des vibrations imperceptibles par les humains, et depuis *Pet Sounds* où l'on entendait aboyer ses propres toutous (Banana et Louie), l'enfant jamais tout à fait grandi, désormais aux abois vis-à-vis d'un entourage qui a du mal à le suivre, y sent comme un refuge à sa propre hypersensibilité. Mike Love, mi-admiratif mi-moqueur, le surnomme d'ailleurs «*Dog ears*» en raison de sa capacité à percevoir en studio des sons que personne d'autre n'entend. D'autant que Brian souffre désormais d'un autre symptôme, lié à ses problèmes de surdité exacerbés par la prise de LSD: il entend des voix. Dans son cerveau agité cohabitent ainsi les musiques fantasmées où Bach et Spector lui cnaoument toujours les neurones, mais aussi les fantômes malveillants aux scansions convulsives dont ont accouché on ne sait quels démons intérieurs pour achever de lui pourrir la vie.

Cette paranoïa ira crescendo au cours des années suivantes, mais le temps de la conception de *Good Vibrations*, Brian Wilson maîtrise avec tant d'adresse son talent que personne n'oserait le prétendre déconnecté. Mike Love a réussi à expulser Tony Asher et reprend les ré-

nes des paroles en tentant de capturer l'essence des «*vibrations*» de l'époque, marquée par l'émergence du Flower Power et ses liaisons spirituelles avec les philosophies indiennes (Love sera du fameux voyage à Rishikesh avec les Beatles deux ans plus tard et deviendra lui-même prof de méditation transcendente en 1971). Pour une simple chanson de moins de quatre minutes, conçue comme une «*symphonie de poche*», Brian Wilson mobilise pas moins de quatre studios pendant près de neuf mois, usant 90 heures de bandes (pour un coût avoisinant 75000 dollars de l'époque) et toutes les patiences des musiciens, lesquels devinent pourtant que le résultat sera révolutionnaire.

Et il l'est ô combien! Qualifiée de «*cantique psychédélique*» par l'écrivain et journaliste Michka Assayas, cette pièce en plusieurs mouvements qui s'enchaînent comme des tableaux renoue à la fois avec les débuts insoucians du groupe, dont les harmonies vocales constituent la trame rassurante, mais traduit aussi une sorte d'incertitude en l'avenir qui est propre à la psychologie craintive de Brian, lequel choisit un dérivé du thérémine, instrument fantomatique s'il en est, pour déployer une onde étrange tout au long du morceau, ainsi qu'une cascade de violoncelles qui en constituent l'œil du cyclone.

Malgré sa structure complexe et ses collages expérimentaux, *Good Vibrations* est un carton mondial qui redonne foi en l'avenir à Wilson, lui qui considère le titre comme la matrice de son futur album, *Smile*, d'abord baptisé *Dumb Angel*, composé lui aussi de dizaines de fragments dont chaque enregistrement est une odyssée en soi. Il s'est mis à la colle avec un nouveau parolier, jeune dandy des milieux branchés de Los Angeles, Van Dyke Parks, dont la poésie abstraite est imprégnée des figures de la Beat Generation mais qui s'intéresse également au grand récit de l'Amérique dont *Smile*, avec en tête de pont l'épique

Heroes & Villains (titre qui nécessitera lui aussi des dizaines d'heures de sessions), se voudrait l'épopée ultime. Malgré une annonce en grande pompe début 1967, publicité à l'appui montrant la pochette naïve réalisée par Frank Holmes, l'album est un chantier sans fin dans lequel Wilson finit par se perdre en y laissant les feux les plus ardents de son génie créatif. Un morceau d'ailleurs intitulé *Fire*, instrumental furieux comme une coulée de lave, est l'occasion de sessions au bord du délirium, où les musiciens sont obligés de revêtir des uniformes de pompiers, et où Wilson fait cramer des morceaux de bois dans des seaux pour donner à ressentir la proximité de l'incendie. Il suffira qu'un immeuble prenne feu quelques pâtés de maison plus bas pour que le leader des Beach Boys se croie doté de pouvoirs divinatoires maléfiques et commence à avoir peur de lui-même comme de son art.

Le choc «*Sgt. Pepper*» et l'arlésienne «*Smile*»

Dans sa rivalité à distance – et à sens unique – avec les Beatles, il sait aussi que ses concurrents s'apprennent à sortir un disque annoncé comme un nouveau chef-d'œuvre (Paul McCartney est venu lui rendre visite, il croque des branches de céleri sur *vegetables* et lui a joué *Sne's Leaving Home* au piano). Début juin, lorsque paraît *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, Wilson jette l'éponge et renonce à sortir l'album – remplacé par un succédané baptisé *Smiley Smile*, enregistré en petit comité par le groupe qui rejoue sans fièvre les morceaux les plus vendeurs du lot. Si la plupart des gens qui l'entourent – dont une belle armée de parasites mondains – sont épuisés par ce qu'ils considèrent comme **Suite page 6**



Brian Wilson, Mike Love, Carl et Dennis Wilson, et Al Jardine. PHOTO MICHAEL OCHS ARCHIVES

l'âge adulte, mais Brian Wilson sait qu'il a entre les mains et dans chaque fibre de son grand corps inconfortable de quoi en repousser encore les frontières.

Pourtant, les séances d'écriture de ce qui deviendra, bien tardivement mais sans jamais décrocher du podium, l'un des albums pop les plus accomplis et influents de tous les temps, *Pet Sounds*, ne pouvaient laisser présager l'édifice d'un tel monument. Le parolier Tony Asher, un publicitaire que Brian a embauché sur un coup de tête pour l'aider à formuler toutes les secousses émotionnelles qui le traversent, rapportera plus tard ces détails désarmants. Brian se levait vers midi, s'installait à son piano planté dans un bac à sable au milieu de son salon, laissait dégringoler des accords et des mélodies comme s'il en pleuvait, mais il pouvait tout aussi bien tout lâcher pour regarder *Flipper*

Suite de la page 5 un interminable caprice, une personne possède un poste privilégié pour observer la profondeur du naufrage. Sa femme, Marilyn.

Marilyn et Brian se sont rencontrés en 1962 lors d'un concert des Beach Boys au Pandora's Box, sur Sunset, et le musicien maladroit a renversé par mégarde son chocolat chaud sur la belle robe qu'elle avait revêtue pour l'occasion. Seconde des trois filles Rovell, une famille juive originaire de Chicago qui s'est installée dans le quartier de Fairfax, Marilyn n'a que 14 ans. Elle en aura seulement 16 lorsqu'elle épousera Brian deux ans plus tard, et avec ses deux sœurs elle formera The Honkeys, groupe produit par Wilson qui voulait en faire une sorte de pendant féminin des Beach Boys. Même si Brian est, dit-on, secrètement amoureux de sa sœur Diane (qui inspirera nombre de chansons de *Pet Sounds* et participera comme musicienne aux disques cruciaux des Beach Boys), c'est Marilyn qui s'engage à son bras dans un long périple marital d'où naîtront deux filles, Carnie et Wendy – lesquelles formeront dans les années 80 le trio Wilson Phillips avec la fille de John et Michelle Phillips de The Mamas & The Papas. C'est Marilyn qui assiste, impuissante bien que vaillante, à la chute au ralenti d'un homme qui avait atteint le toit du monde avant de finir fracassé sur les rochers de la folie, au point de ne plus reconnaître ses propres enfants et de se croire en permanence sous la menace d'espions et de tueurs (engagés, selon ses délires, par Phil Spector). Le mariage durera jusqu'en 1979, au bout du chemin de croix que représenteront des années 70 dont Brian Wilson semble être un Christ pathétique, exhibé par sa famille comme un monstre et montré comme tel à la télé, notamment lors d'une séquence cruelle de *Saturday Night Live* ou John Belushi et Dan Ay-



Brian Wilson, chez lui à Los Angeles, en 1967. PHOTO ALAMY. ABACA

kroyd le tirent de force du lit pour aller le coller sur une planche de surf dont il se gamelle en beauté.

Résurrection du héros crucifié

Si son génie sort parfois de la lampe pour illuminer certains albums des Beach Boys qui, sans ça, auraient paru bien ternes, Brian Wilson n'a plus l'aura qui était la sienne quand apparaissent dans le champ Led Zeppelin, David Bowie, Elton John, Queen ou les punks – qui pourtant, tous, le vénèrent. Le lustre des Beach Boys ne perdure qu'à travers des compilations qui mettent en

exergue les tubes surf, alors que *Pet Sounds* n'est même plus disponible dans les bacs et que l'arlésienne *Smile* n'obsède que quelques fétichistes qui croient au miracle d'une résurrection. Elle aura lieu, mais il faudra attendre que Brian traverse un nouveau calvaire, imposé par un psychiatre escroc, Eugène Landy, un temps manager de George Benson et qui le maraboute au début des années 80, faisant main basse tant sur sa psyché en marmelade que sur le magot que représente 25% des copyrights de ses anciennes chansons, en plus des centaines de milliers de dollars d'honoraires qu'il empoche annuellement pour une thérapie qui a tout d'une torture à petit feu. Wilson est aussi réduit peu à peu à l'état de légume par

Brian Wilson n'a plus l'aura qui était la sienne quand apparaissent dans le champ Led Zeppelin, David Bowie, Elton John, Queen ou les punks – qui pourtant, tous, le vénèrent.

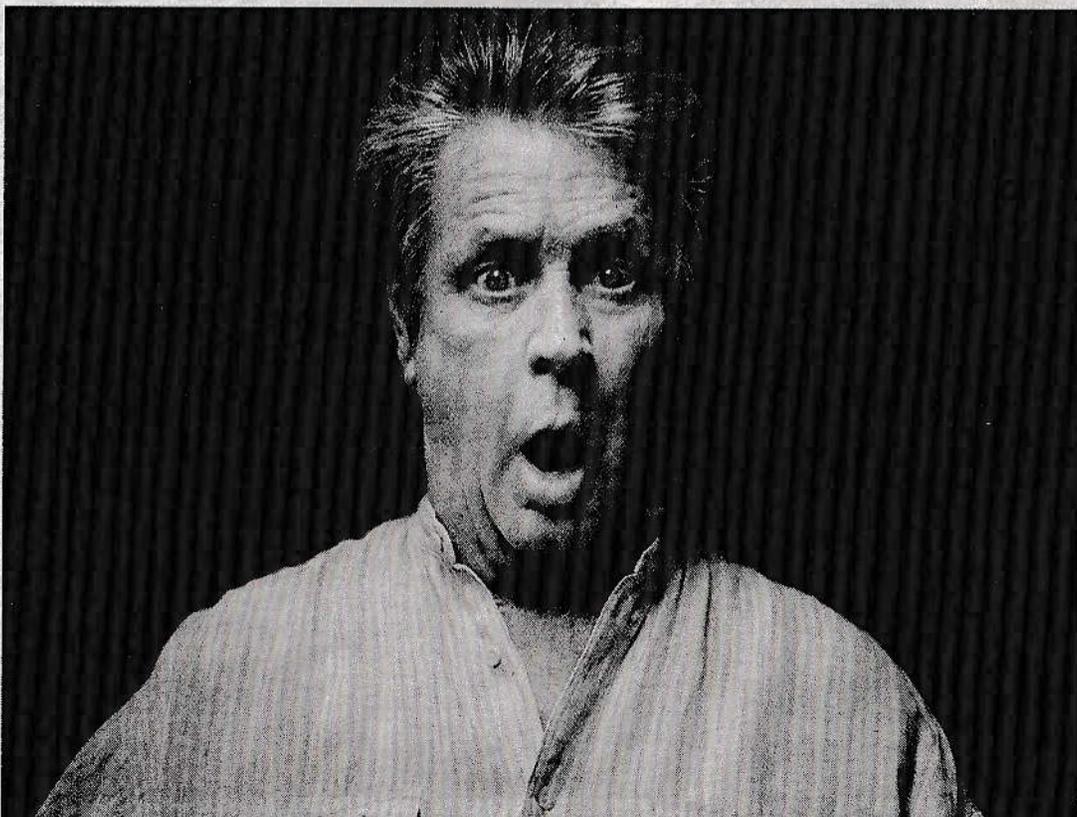
les médicaments, cloîtré dans une demeure linceul sans aucun contact avec le reste de sa famille. Tout ceci est admirablement reconstitué dans le biopic *Love & Mercy*, réalisé en Bill Pohlad en 2014, qui met en regard le Brian Wilson de 1966 (joué par Paul Dano) avec ce qu'il est devenu vingt ans plus tard (sous les traits de John Cusack), à savoir un homme dépendant d'une mafia de thérapeutes véreux, d'où une bonne fée va venir l'extirper.

Il s'agit de Melinda Ledbetter (Elizabeth Banks dans le film), une ancienne mannequin reconvertie dans la vente de Cadillac, qui pour le sortir de ce guépier sordide va le reconnecter avec sa famille et affronter comme une lionne l'infect Landy. Celui-ci aura toutefois réussi un miracle, faire enregistrer un album étonnamment digne à Brian Wilson, qui apparaît svelte et en bonne forme à sa sortie en 1988, même si les circuits intérieurs, lors des interviews, semblent totalement fondus. L'album, baptisé *Brian Wilson*, est salué par la critique, les chansons *Love & Mercy*, *Melt Away* ou *Rio Grande* (dont Landy s'octroie certains crédits alors qu'il n'a pas plus de talents musicaux qu'un talon de santiag) sont d'authentiques réussites mal-

gré une production trop climatisée. Cela aurait pu donner lieu à une éclaircie méritée si, le même mois, les Beach Boys n'avaient sorti le médiocre *Kokomo*, chanson de la BO du film *Cocktail*, et décroché un improbable numéro 1 international quand l'album de Brian Wilson végéta cruellement dans les limbes des classements.

Outre Melinda Ledbetter, Brian Wilson ignore à ce moment-là que d'autres bons samaritains sont en train d'œuvrer pour que son prestige retrouve bel et bien l'ampleur qui lui est dû. Dès la fin des années 80, le musicien Darian Sahanaja et le futur biographe Domenic Priore ont reconstitué patiemment la structure de *Smile* à l'aide de cassettes pirates qui circulent parmi les fans les plus acharnés. Sahanaja forme quelques années plus tard le groupe The Wondermints, et c'est lui qui parviendra au début des années 2000 à convaincre Melinda de relancer auprès de Brian l'idée d'un retour sur scène pour jouer *Pet Sounds*, avec l'ambition de s'approcher un peu plus près de l'astre maudit *Smile*. Entre-temps, des générations de musiciens ont remis la période 65-67 des Beach Boys au sommet des panthéons pop, les albums sont réédités et agrémentés de sessions inédites, et si Brian Wilson n'a enregistré que des disques sans flamme après sa sortie de l'enfer, son Eden d'autrefois est prêt à reprendre toute sa splendeur.

Ce sera donc tout d'abord le «Pet Sounds Tour» de 2002, accueilli partout comme une éblouissante renaissance, même si Brian Wilson semble souvent perdu derrière son clavier, marmonant péniblement des paroles de chansons rendues toutefois à leur éclat originel par des musiciens et choristes fantastiques. Deux ans plus tard, en février 2004, la première de «Brian Wilson presents *Smile*» a lieu au Royal Festival Hall de Londres, et cette fois on n'est pas loin du triduum pascal vu l'importance de la résurrection, à la fois du héros crucifié et de son second testament donné pour perdu depuis trente-sept ans. Les sessions originales de *Smile* comme sa nouvelle version rejouée en studio mettent ainsi fin à une énigme à laquelle les Champollion de plusieurs générations ont obstinément consacré une partie de leur vie – pendant que le principal intéressé, il faut bien l'avouer, n'en avait strictement rien à foutre. D'ailleurs, lors de ses apparitions publiques ou dans les documentaires qui retracent son parcours, Brian Wilson n'a pas l'air de bien comprendre ce qui lui arrive. Il continue, dans son propre monde à l'écart, à parler de *Be my Baby* et de Phil Spector comme d'un graal non atteint qui lui fait toujours faire des cauchemars (alors que bon...) et cite aussi souvent, plus étrangement, *Proud Mary* de Creedence Clearwater Revival comme une autre de ses obsessions (alors que bon...), tout ça avec un vocabulaire, une candeur et une attitude qui rappellent celles d'un enfant de 12 ans. En 2011, il avait publié un disque (très dispensable) où il interprétait des chansons des films de Walt Disney. ◆



Brian Wilson en 2004 à Paris, deux ans après le «Pet Sounds Tour». PHOTO LUDOVIC CARÈME. VU