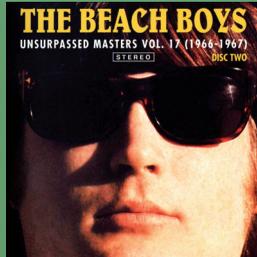
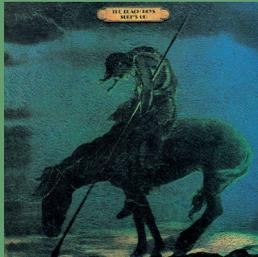
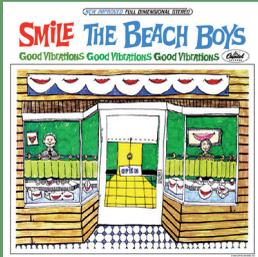


JEAN-MARIE POTTIER

# SMILE

LA SYMPHONIE INACHEVÉE  
DES BEACH BOYS



LE MOT ET LE RESTE



JEAN-MARIE POTTIER

# SMILE

LA SYMPHONIE INACHEVÉE DES BEACH BOYS

LE MOT ET LE RESTE  
2018



« ...il y a des parties qui n'ont eu le temps que d'être esquissées, et qui ne seront sans doute jamais finies, à cause de l'ampleur même du plan de l'architecte. Combien de grandes cathédrales restent inachevées!

On le nourrit, on fortifie ses parties faibles, on le préserve, mais ensuite c'est lui qui grandit, qui désigne notre tombe, la protège contre les rumeurs et quelque temps contre l'oubli. »

**Marcel Proust**



# LE TEMPS RETROUVÉ

Les adolescents aiment épinglez des posters ou des photos de leurs idoles dans leur chambre. Chez les fans de rock, cet âge dure parfois au-delà du raisonnable. Après mes vingt ans, j'ai gardé de longs mois, collée sur un mur, une affichette en noir et blanc aux allures de petite annonce naïve, rubrique objets trouvés : « Avez-vous perdu un album il y a trente-sept ans ? Nous l'avons retrouvé. Un des disques les plus attendus de l'histoire. Il répond au nom de *Smile*. »

Cet album, un jeune fan de musique du nom de Bill Earl l'attendait aussi avec impatience près de quatre décennies plus tôt. Un jour de décembre 1966, il était même allé s'enquérir auprès de Capitol Records de la date de parution, annoncée comme imminente, du prochain 33-tours des Beach Boys après leur chef-d'œuvre *Pet Sounds*. Au printemps suivant, il ponctuait sa déception de majuscules et de points d'exclamation dans son journal intime après un passage chez le disquaire dont il avait ramené, à défaut de ce nouveau disque, « Walk Away Renée » de The Left Banke et « Kind Of A Drag » des Buckingham, deux tubes de pop en chambre chantant l'amour malheureux au son des flûtes et des trompettes : « Un type m'a donné un grand poster de Capitol Records avec la pochette du *Smile* des Beach Boys, qui ne sortira pas!!! Il est vraiment superbe!!! Quel dommage qu'il ne sorte pas!!! » Peut-être, faute de mieux, l'a-t-il lui aussi punaisé au mur de sa chambre.

À quoi allait-il ressembler, cet album que tout le monde attendait avec impatience depuis la sortie en octobre 1966 de ce single révolutionnaire qu'était « Good Vibrations » ? La question a excité les mélomanes pendant six bons mois à la charnière des années 1966 et 1967. À quoi ressemblait-il, ce disque qui n'était jamais sorti mais dont le spectre planait sur la plupart des œuvres suivantes du groupe, et qu'est-ce que sa parution aurait changé

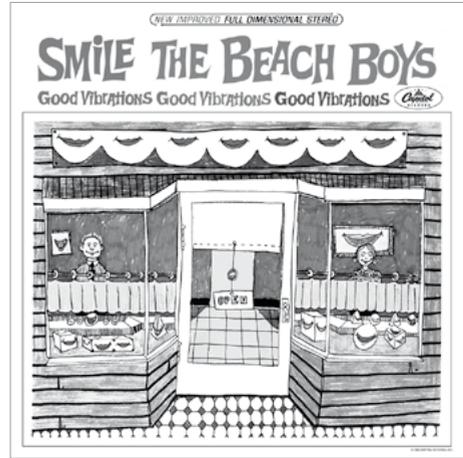


– ou pouvait encore changer ? Ces interrogations-là ont couru sur plusieurs décennies de l'histoire du rock. Elles ont imprimé leur marque sur la carrière, et la vie, de l'acteur principal de cette saga californienne, le leader des Beach Boys Brian Wilson, ainsi que celles des autres membres du groupe, ses frères Dennis et Carl, son cousin Mike Love, les amis Al Jardine et Bruce Johnston. Mais elles ont aussi propulsé dans la lumière toute une série de personnages secondaires, d'autres artistes, des producteurs, des critiques, des fans, qui ont chacun vécu cette saga à leur façon. Certains au premier plan, plus ou moins impliqués ; d'autres de loin, captivés.

En anglais, il n'y a qu'une lettre entre *ever* et *never*. En français, un même mot : jamais. *Smile* avait tout pour devenir l'album le plus célèbre *ever released*, jamais sorti ; *never released*, il a finalement été consacré l'album le plus légendaire à n'être *jamais* sorti. Raconter son épopée, c'est d'abord cartographier un terrible alignement des astres et désastres qui a fait dérailler un des projets les plus prometteurs de la musique pop des années soixante. Celui qui aurait dû, en janvier 1967, ouvrir une année qui s'avérerait historique, parfois citée depuis comme la plus riche de l'histoire du rock. Celle du *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* des Beatles mais aussi d'un chapelet de classiques qui semble ne jamais finir de s'égrener – *Forever Changes* de Love, *The Piper At The Gates Of Dawn* de Pink Floyd, *Younger Than Yesterday* des Byrds, *Are You Experienced* de Jimi Hendrix, *Surrealistic Pillow* du Jefferson Airplane, *Something Else* des Kinks, *Between The Buttons* des Rolling Stones, *Goodbye And Hello* de Tim Buckley, *Disraeli Gears* de Cream, *The Who Sell Out* et *Buffalo Springfield Again*, l'album à la banane du Velvet Underground, les premiers Doors, Grateful Dead, Moby Grape et Janis Joplin ou encore *Safe As Milk* de Captain Beefheart et *Absolutely Free* de Frank Zappa.

Mais si *Smile* est l'histoire d'une perte, il est aussi l'histoire d'une survie. *Pet Sounds* est depuis longtemps, et à raison, célébré comme le chef-d'œuvre « officiel » de la discographie des Beach Boys. *Smile*, lui, en est à la fois le remords, le fantôme, le trésor caché, le miracle. C'est un album qui, alors même qu'il n'existait pas officiellement, a suscité tant de mots, d'images et de sons – des articles, des essais,

des romans, des films et bien sûr des disques –, tellement de dialogues et de débats, bref, nourri sa légende, qu’il a semblé prendre vie, presque davantage que d’autres sortis dans le commerce. Et a fini par rattraper ses auteurs, d’abord sous la forme d’une réinterprétation en concert en 2004 suivie d’une version studio, *Brian Wilson Presents Smile*, puis de la parution d’une copieuse anthologie des sessions originelles, *The Smile Sessions*, en 2011.



*Smile* nous raconte une histoire mais aussi une histoire de l’histoire du rock : comment elle s’écrit, comment elle se transmet, comment elle se déforme, comment elle se reprend – au sens d’une reprise, comme celle d’une chanson, mais aussi d’un nouveau départ. C’est un disque qui déborde de toute part, qui par son ambition folle, même si jamais totalement assouvie, symbolise la trajectoire d’un homme et d’un groupe mais aussi d’une musique et même d’un pays. Une des plus belles auberges espagnoles du rock, peut-être parce que ses auteurs, si souvent caricaturés au fil des décennies comme fades et inoffensifs avec leur passion pour le surf et les grosses cylindrées, offraient une surface en apparence si lisse que nous avons pu encore plus facilement y projeter nos fantasmes. Nous y avons investi ce que nous voulions y chercher : le romantisme des causes perdues, la chaleur des trésors cachés mais partagés en petit cercle, le plaisir sans fin de la théorisation et le petit jeu du « et si ? ». À la disparition a succédé la résurrection, au temps perdu le temps retrouvé. *Smile* est mort, vive *Smile* !

# BOYS

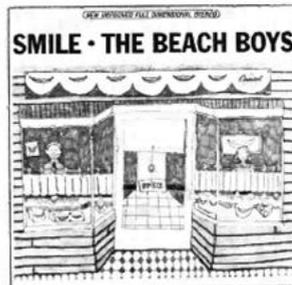


# GOOD VIBRATIONS

**NUMBER 1  
IN THE USA**

**NUMBER 1  
IN ENGLAND**

**Coming—With the  
Good Vibrations Sound!**



DT 2580



Détail d'une publicité pour « Good Vibrations » et *Smile*  
parue dans le magazine *Billboard* le 24 décembre 1966.

# PARTITION INACHEVÉE POUR PIANO MÉLANCOLIQUE

L'homme nous apparaît d'abord de profil, vêtu d'une chemise chocolat, une large frange lui barrant le front. Il est assis au piano, sur lequel ses doigts dessinent une mélodie solennelle. Seul avec nous mais il ne nous regarde pas : il est trop concentré sur ce qu'il fait. Quelques secondes plus tôt, sa chanson s'est frayée jusqu'à nous, égrenant directement les notes de son deuxième couplet sur des images de jeunes Californiens gambadant dans les collines avant de nous le présenter. La caméra change d'axe pour nous le montrer de face tandis qu'il scande trois mots à la signification mystérieuse : « *Columnated ruins do-ooo-miiiii-nooo* ». Soudain, une autre voix embraye hors-champ, couvrant pour un temps la suite des paroles : « Voici une nouvelle chanson, trop complexe pour qu'on puisse la saisir en entier à la première écoute. Elle ne pouvait naître que du bouillonnement qui caractérise la scène pop d'aujourd'hui. Brian Wilson, leader des célèbres Beach Boys et l'un des musiciens qui comptent le plus dans la pop actuelle, chante "Surf's Up". » La voix s'interrompt, celle de Brian Wilson prend le relais au premier plan dans une longue mélodie scandée par les accords de piano. Des plans rapprochés donnent à voir sa transe. Le commentateur conclut : « Poétique, belle même dans son obscurité, "Surf's Up" constitue un exemple des choses nouvelles que produit actuellement la musique pop. En cela, elle est un symbole du changement que beaucoup de jeunes musiciens prévoient dans le futur. » Les dernières paroles entendues auparavant le disaient encore plus joliment :

*I heard the word  
Wonderful thing  
A children song...*

J'ai entendu la nouvelle  
Une chose merveilleuse  
Une chanson d'enfant...

Le morceau s'interrompt brusquement. Dans la vraie vie, il n'est pas encore tout à fait achevé, d'ailleurs. L'histoire, la promesse qu'il vient de présenter à la face du monde, encore moins.

L'homme qui s'est extasié en voix off s'appelle David Oppenheim et, ce 17 décembre 1966, il vient de filmer, dans la propriété de Brian Wilson à Beverly Hills, le futur de la musique pop. Deux jours plus tôt, après avoir assisté à une session d'enregistrement des Beach Boys jugée décevante (« Des minuscules fragments qui ne faisaient pas sens en eux-mêmes... [...] J'avais espéré capter Brian comme cerveau des sessions mais le tout était terriblement éparpillé », explique-t-il au biographe du groupe Steven Gaines), il a déjà dirigé une première captation de « Surf's Up », cette fois aux studios Columbia, sur Sunset Boulevard. Pendant que la caméra tournait, il s'est allongé sur le sol, les mains derrière la tête, les yeux fermés, s'offrant un instant d'abandon. Brian Wilson lui-même, quelques minutes plus tôt, goûtait un moment de relâchement en fumant un joint dans sa voiture avec le journaliste Jules Siegel avant d'aller en studio, affirmait-il, sortir « quelque chose de positif, sans un seul mot ». À l'écran, il ne parle pas au téléspectateur : sa musique parle pour lui.

Avec le candélabre posé sur le Chickering noir, la scène, hormis la tenue de l'artiste, a un air de performance classique comme si nous étions, davantage que dans la seconde moitié du xx<sup>e</sup> siècle, dans un salon du xix<sup>e</sup>. Un univers musical que David Oppenheim a davantage l'habitude de fréquenter. À vingt ans, l'été 1942, celui de la naissance de Brian Wilson, ce clarinettiste de formation rencontre lors d'un concert dans le Massachusetts le compositeur Leonard Bernstein, avec qui il noue une relation : dans une lettre dénichée par son biographe Humphrey Burton, Bernstein raconte peu après à son confrère Aaron Copland avoir vécu avec Oppenheim un glorieux périple en Nouvelle-Angleterre marqué par « un après-midi entier à la Whitman, à courir sans vêtements dans les pinèdes, sur les plages d'argile et de roche et dans une eau délicieuse – tout ceci *nus*<sup>1</sup> ». Bernstein dédie à Oppenheim sa première œuvre publiée, une *Sonate pour clarinette et piano* que les deux hommes interprètent ensemble à New York. Le clarinettiste fait également office de témoin du mariage de Bernstein avec son épouse Felicia – lui convole d'abord avec la comédienne Judy Holliday, Oscar de la meilleure actrice pour son rôle dans *Comment l'esprit vient aux*

---

1. En français dans le texte.

*femmes* de Cukor, avant de s'unir à Ellen Adler, la fille de la professeure de théâtre Stella Adler, celle qui a formé Marlon Brando et des dizaines d'autres stars hollywoodiennes. Recruté par Columbia Records, il repère un soir de 1955, au Town Hall de New York, un jeune pianiste canadien, Glenn Gould, qui grave dans la foulée en quatre jours une interprétation des *Variations Goldberg* de Bach qui va devenir un des disques classiques les plus vendus de l'histoire de la musique enregistrée. Il est ensuite embauché par la chaîne CBS, pour laquelle il produit des documentaires à succès sur Pablo Casals et Igor Stravinsky. Son employeur le charge alors de préparer, pour le printemps 1967, un film sur la scène pop contemporaine sponsorisé par General Telephone & Electronics dont Leonard Bernstein fera office de M. Loyal : *Inside Pop: The Rock Revolution*.

Le chef d'orchestre est curieux des trouvailles et des engouements de la jeunesse et cherche à rapprocher le public du classique des amateurs de musiques populaires, notamment *via* les retransmissions télévisées des Young People's Concerts du Philharmonique de New York, qu'il dirige depuis 1958. Il n'est pas le seul à participer à ce processus de crédibilisation et de séduction mutuelles : le classique s'intéresse au public de la pop tandis que certains musiciens pop rêvent de l'éternité apparente du classique. Juste après le tournage des séquences de *Inside Pop*, Jules Siegel affirme à David Oppenheim avoir eu le sentiment d'avoir vu Bach à l'œuvre – il n'osera pas l'écrire. Brian Wilson confie à son petit frère Dennis avoir l'impression d'être musicalement minuscule en comparaison des géants du classique et n'hésite pas à monter sur les épaules du même Bach en s'inspirant de « Jésus, que ma joie demeure » pour les premières notes de son « California Girls » au printemps 1965. Quelques mois plus tard, un jeune musicien de Los Angeles du nom de Van Dyke Parks enregistre, lui, « Number Nine », une relecture pop de *L'Hymne à la joie* de Beethoven où des trompettes triomphantes appuient les mots du poète Schiller. Il sera embauché peu après par Brian Wilson pour écrire les paroles de *Smile*.

Dans un article laudateur publié en 1968, le compositeur Ned Rorem témoigne de la façon dont lui et ses collègues ont été « joyeusement extirpés d'une longue sieste par l'énergie du rock », celle insufflée

par les Beatles en premier lieu, eux qui ont, avec leur « She's Leaving Home », livré « une mazurka digne par sa mélancolie et son excellence mélodique de celles de Chopin ». Comme l'écrit Leonard Bernstein lui-même dans son livre *The Infinite Variety of Music*, la pop semble alors « être le seul domaine où l'on peut trouver une vitalité décomplexée, le plaisir de l'invention, un sentiment d'air frais. D'un coup, tout le reste semble démodé : la musique électronique, le sérialisme, la musique aléatoire – tous ont déjà pris l'odeur de renfermé de l'académisme. »

Bernstein comprend, et aime, ce que cette musique nouvelle peut offrir de meilleur. *Inside Pop* s'ouvre sur une scène extraordinaire où on le voit lancer au jeune songwriter Tandy Almer<sup>1</sup>, avant de lui allumer sa cigarette : « Vous êtes supposé me dire que je représente tout ce que vous haïssez et je suis supposé vous dire que vous représentez tout ce que je ne comprends pas. Mais pour l'instant, je comprends tout ce que vous dites et vous dites que vous me faites confiance. » Avant que ne défile le générique du documentaire au carillon du « Turn! Turn! Turn! » des Byrds, un fragment de « Surf's Up » apparaît déjà, glissé entre des plans des Herman's Hermits, un des groupes anglais du moment, embarquant dans leur avion de tournée et des propos de jeunes musiciens annonçant la prise de pouvoir de leur classe d'âge. Le presque quinquagénaire Bernstein, lui, s'adresse aux Américains de sa génération, en tant que musicien mais aussi que père. Il décortique au piano les Beatles, les Monkees ou The Left Banke et salue d'un baise-main l'adolescente Janis Ian, venue interpréter son « Society's Child », une chanson sur les couples interracialisés alors ignorée par la plupart des radios mais qui va profiter à plein de cette publicité. Il détaille les sujets de prédilection de cette nouvelle scène, drogues, amour libre et justice sociale, et interroge d'un air amusé son public en citant les paroles du « Ballad Of A Thin Man » de Bob Dylan : « Quelque chose est en train de se passer et vous ne savez pas ce que c'est, n'est-ce pas, M. Jones ? Et vous savez qui est M. Jones, non ? C'est nous. »<sup>2</sup>

1. Tandy Almer (1942-2013) connaît cette année-là son plus gros tube avec « Along Comes Mary » de The Association. Il collaborera à plusieurs titres des Beach Boys au début des années soixante-dix.

2. « *Because something is happening here but you don't know what it is, do you, Mr. Jones?* » (sur l'album *Highway 61 Revisited*, 1965).

Dans la seconde moitié du documentaire, tournée sur le mode du reportage, David Oppenheim présente aux « M. Jones » de tout le pays une sélection de musiciens qui fait la part belle à la scène de Los Angeles – signe des temps, après des années dominées par les artistes de la côte Est... On aperçoit Tim Buckley psalmodier au micro son « No Man Can Find The War ». Le guitariste des Byrds Jim McGuinn, qui, sur l'enseignement d'un gourou indonésien, se rebaptisera bientôt Roger, en référence au mot utilisé par les opérateurs radio pour « OK ». Frank Zappa, qui prédit qu'« une révolution est en train de se préparer et va être bâclée, à moins qu'on trouve un truc pour s'organiser en vitesse ». Alerté de l'enregistrement d'un nouvel album des Beach Boys, *Smile*, le réalisateur s'est invité à l'automne 1966 dans l'entourage de Brian Wilson. Au point de se retrouver, c'est l'époque qui veut ça, bombardé musicien de fortune : un jour, Brian, qui souhaite recréer l'ambiance sonore d'un atelier pour un morceau baptisé « Workshop », envoie son ingénieur du son acheter des outils et en distribue à toutes les personnes présentes en studio, charge à elles de jouer de la scie et du marteau plutôt que de leur instrument ou de leur caméra.

En décembre, le mois même où Brian est filmé en train d'interpréter « Surf's Up », un membre de son entourage fournit à Capitol Records une liste manuscrite des chansons de l'album en précisant que c'est l'ordre inscrit sur le label du vinyle qui fera foi (« *See label for correct playing order* »). La maison de disques fait imprimer plus de quatre cent mille exemplaires de la pochette signée d'un étudiant en art, Frank Holmes, qui a repéré à Pasadena une enseigne abandonnée transformée sous son pinceau en humble boutique colorée où on vend des sourires. La promotion du disque commence avec la diffusion de publicités et d'un spot radio : « Le nouvel album des Beach Boys à paraître en janvier 1967 s'appelle *Smile* et avec sa



pochette joyeuse, les sons vraiment joyeux qu'elle contient et des affichages joyeux que vous ne pourrez pas rater dans les magasins, nous sommes sûrs d'en vendre un million... en janvier. »

Janvier, février, mars passent, et pourtant rien n'arrive. Ni nouvel album, ni même un single qui se fait attendre depuis le triomphe mondial de « Good Vibrations », paru début octobre. Quand *Inside Pop* est finalement diffusé sur CBS le 25 avril 1967, quatre mois après la visite de David Oppenheim à Los Angeles, c'est donc par la télévision que des millions d'Américains découvrent la nouvelle production de Brian Wilson. Cet enregistrement brut dont Elvis Costello confesse en 2002 au magazine *Mojo* que l'entendre pour la première fois sur un disque pirate « était comme tomber sur une cassette de Mozart » : « Vous avez seulement Brian et son piano et pourtant tout est dans cette interprétation. La chanson paraît achevée. » Les téléspectateurs ne le savent pas encore mais achevée, cette musique si belle ne le sera jamais. Dix jours après la diffusion du documentaire, l'attaché de presse du groupe, Derek Taylor, lâche finalement dans la revue *Disc and Music Echo*, dans un communiqué sous forme d'article comme il en publie régulièrement, que « tous les morceaux de musique magnifiquement conçus, finement ciselés et assemblés avec inspiration ces derniers mois par Brian et ses maîtres d'œuvre des Beach Boys ont été MIS AU RANCART ». Il faudra attendre plus de quatre ans pour entendre à nouveau « Surf's Up » de manière officielle.

## UNE CHAMBRE À SOI

Mike Love est sceptique. Depuis la scène de l'université du Michigan, où les Beach Boys donnent leur deuxième concert de la journée ce 22 octobre 1966, le chanteur principal des Beach Boys interpelle ses camarades: « Quelle est la note juste? » « Joue-la! », réplique simplement le bassiste Bruce Johnston. « Du calme, je n'ai pas encore appris... », tempère Love avant de s'adresser aux spectateurs du ton complice avec lequel il meuble habituellement les interludes: « Ils s'attendent à ce que je joue de cette machine à *hou-hou*. C'est ridicule! »

Cette « machine à *hou-hou* » porte un nom bien plus poétique, hérité de celui de son inventeur: le theremin. Un jour de 1920, un jeune physicien soviétique à fine moustache, Lev Sergueïevitch Termen, travaille sur la capacitance, c'est-à-dire la capacité du corps humain à conduire de l'électricité, quand il se rend compte que les mouvements de sa main à proximité d'un appareil qu'il est en train de développer produisent des sons. Alerté, son supérieur, Abram Ioffé, s'émerveille de cette musique inhabituelle, comparée à une lamentation d'Orphée électronique. L'étherophone, bientôt renommé theremin en hommage à son inventeur, est né. Sans même le toucher, le musicien produit des sons: en bougeant la main droite près d'une antenne verticale, il contrôle la note; en déplaçant la gauche près d'une antenne horizontale en forme de boucle, il détermine le volume, et le réduit à néant en la touchant. En 1922, Termen se livre à une démonstration convaincante de son instrument pour le camarade Lénine, lui apprenant même comment en sortir les premières notes de *L'Alouette* de Mikhaïl Glinka, une œuvre qu'il affectionne.



Cinq ans plus tard, c'est Staline qui lui donne sa bénédiction pour une tournée mondiale. La *music from the air*, comme s'émerveille alors la presse, part à la conquête de l'Ouest, d'abord en Europe puis aux États-Unis, où Termen se produit notamment au Carnegie Hall lors de récitals sponsorisés par Wurlitzer. Il s'installe même à demeure à New York où il conclut un contrat avec la société RCA pour la fabrication et la commercialisation de son instrument. En 1938, il est rapatrié, plus ou moins de force, par les services secrets de son pays, condamné à huit années de camp pour propagande antisoviétique et envoyé dans un camp de travail pour scientifiques. Il sera redécouvert à la fin de sa vie par les médias occidentaux avant de s'éteindre à 97 ans, en 1993, à Moscou.

Dans les années trente, quelques compositeurs classiques ont commencé à tester l'instrument, même s'il est loin de faire consensus dans le milieu. Le cinéma va progressivement familiariser véritablement le grand public avec le theremin et ses sons semblant provenir d'un autre monde quand Miklós Rózsa l'utilise sur la bande originale de *La Maison du docteur Edwardes* d'Alfred Hitchcock ou Bernard Herrmann sur celle du film de science-fiction *Le Jour où la Terre s'arrêta*. Ce n'est pourtant pas tellement ce côté extraterrestre qui fascine Brian Wilson, qui a découvert l'instrument chez des amis de ses parents, mais son aspect profondément humain, sa relation charnelle avec le corps de l'interprète, à laquelle il attribue une connotation presque érotique: quand il explique à ses musiciens, mi-février 1966, pourquoi il veut l'introduire sur « I Just Wasn't Made For These Times », un des morceaux de *Pet Sounds*, c'est en s'émerveillant qu'« il sonne comme la voix d'une femme ou l'archet d'un violon sur la scie d'un charpentier. On le fait trembloter comme le ferait une voix humaine. C'est génial. »

Paul Tanner, un ancien tromboniste du Glenn Miller Orchestra convoqué pour l'occasion, est arrivé en studio avec « The Box », son électro-theremin, un instrument conçu quelques années plus tôt avec l'ingénieur Bob Whitsell: l'interprète n'a plus qu'à déplacer une bague sur une barre, le long d'un clavier fictif dont les touches sont figurées par des traits de peinture noirs et blancs, pour choisir la note et contrôler son articulation, et peut en ajuster le volume

de l'autre main grâce à un bouton. En somme, la musique ensorcelante du theremin sans les gestes du sorcier. C'est lui aussi qui, le 17 février 1966, trois jours après l'enregistrement de « I Just Wasn't Made For These Times », est invité à participer à la première session d'un morceau encore officiellement sans nom mais auquel Brian Wilson, qui entend en faire sa chapelle Sixtine, a déjà trouvé son titre: « Good Vibrations ». Brian lui fredonne la mélodie qu'il a en tête et Tanner est obligé de griffonner lui-même sa partition, qu'il jette dans la corbeille à peine rentré chez lui, preuve qu'il ne croit pas que sa contribution au morceau sera retenue. À tort: il est invité à revenir à de nombreuses reprises et est même le seul musicien convié, pour d'ultimes overdubs, lors de la dernière session... sept mois plus tard. Les Beach Boys lui proposent alors de partir en tournée avec eux mais il décline à cause de son emploi du temps chargé. Pour les aider dans leur quête, il les renvoie vers Robert Moog, l'inventeur du synthétiseur, qui crée pour eux une version plus compacte, et donc plus pratique pour les concerts, de l'électro-theremin: le Melsinar.

Sur la scène de l'université du Michigan, Mike Love a fini par trouver comment extirper des « *hou-hou* » de son instrument. Le groupe vient juste de finir d'interpréter « God Only Knows », le joyau absolu de *Pet Sounds*, la plus belle chanson du monde selon Paul McCartney, et annonce qu'il va jouer son nouveau single. « Carl a été tellement bon sur la dernière que nous nous disions qu'il allait en faire une autre, n'est-ce pas, Carl? », lance Mike Love. Le benjamin de la fratrie Wilson, celui qui est doté de la voix la plus angélique, en prononce les premiers mots: « *I, I love the colourful clothes she wears...* » Par rapport à la version sortie en 45-tours, celle jouée ce soir-là paraît évidemment sous-produite: les Beach Boys tournent à cinq sans les arrangements de violoncelle, de contrebasse, de piccolo ou d'harmonica qui ont été orchestrés en studio. Et au theremin, Mike Love se montre plutôt timide, n'en extirpant des « *hou-hou* » que sur la coda du morceau. Le public est quand même ravi. Dix minutes plus tard, le groupe convoque sur scène Brian Wilson, présent en coulisses, pour le rappel, une reprise de « Johnny B. Goode ». Ce dernier, absent des tournées depuis près de deux ans, s'est déplacé pour répéter « Good Vibrations » avec ses camarades et évaluer leur prestation sur ce titre avant leur départ pour une tournée européenne – le concert est même



enregistré en vue d'un éventuel album live<sup>1</sup>. En coulisses, il confie à Loraine Alterman, une reporter du *Detroit Free Press*, être venu pour « remuer la poussière et faire vraiment peur à tout le monde ». Et lui joue au piano quelques-unes des chansons de l'album à venir, « d'adorables mélodies – il en qualifie certaines de chansons pour enfants et elles ont effectivement un charmant aspect enfantin », note la journaliste.

L'homme qui compose ces charmantes comptines est aussi un dictateur et fait parfois vraiment peur à tout le monde. Mike Love le surnomme « le Staline du studio ». Bruce Johnston, qui l'a remplacé à la basse quand il a arrêté les concerts, le compare au général Patton. Dans le monde de la pop, il orchestre les instruments comme personne mais les instruments humains sont moins dociles, comme s'en amuse Derek Taylor dans un texte promotionnel publié cette même année 1966: « Des guitares ne crient pas: "C'est la vingtième fois que nous le faisons!". Des violons ne gémissent pas: "Je suis si courbaturé que je ne peux pas bouger!". Un hautbois ne dit pas: "Brian, ce n'est que la face B!". Brian doit donc flatter et plaider, crier et tyranniser, piétiner et tempêter. » Lui-même a lâché, à plusieurs moments de sa carrière, l'aphorisme suivant: « Je ne suis pas un génie, je suis juste un type qui travaille beaucoup. » Comme si les deux étaient incompatibles. Brian Wilson est un génie mais si certains ont le génie du premier jet, lui a celui du peaufinage. Les autres sortent de leur lampe sur la route, au hasard des voyages; lui a besoin d'avoir son propre espace pour le polir. À l'automne 1963, il le chantait déjà sur un de ses titres les plus poignants, « In My Room » :

*There's a world where I can go  
And tell my secrets to  
In my room  
In my room*

Il existe un monde où je peux me réfugier  
Et confier mes secrets  
C'est ma chambre  
Ma chambre

1. Ce concert n'est sorti officiellement qu'en 2016 sous le titre *Graduation Day 1966: Live At The University Of Michigan (Capitol)*.

Au fil des années, Wilson et ses collaborateurs ont tour à tour décrit sa chambre comme son « royaume » voire comme « le monde entier ». Il a toujours eu besoin d'une chambre à soi. Celle où, à l'adolescence, il s'enfermait pour copier les harmonies des Four Freshmen, son groupe fétiche. Celle où il a vite cherché refuge loin d'un père colérique et violent, qu'il s'agisse de son premier appartement ou de la maison de sa future belle-famille, les Rovell, où il s'installe quasiment à demeure bien avant son mariage fin 1964 avec sa fiancée Marilyn. Celle aussi qu'est le studio d'enregistrement, une chambre qui l'éloigne de la foule mais où il peut pourtant faire entrer le monde entier et communiquer avec lui. Avant qu'il ne décide – cela se passera après *Smile* – de quasiment faire de sa chambre son studio, il va donc faire du studio sa chambre.

Ce repli sur son cocon, personnel comme musical, a des raisons physiques et mentales patentes. Après une première attaque de panique lors du départ pour une tournée britannique en novembre 1964, Brian Wilson a vécu une crise majeure un mois plus tard, l'avant-veille de Noël, à bord d'un vol pour Houston, enfouissant sa tête dans un oreiller avant de se rouler par terre dans l'allée de l'avion. Ce soir-là, l'aîné de la fratrie monte quand même sur scène, pour la dernière fois avant longtemps, avant de revenir à Los Angeles dès le lendemain et de se réfugier avec sa mère dans leur ancienne maison de famille, le temps d'une soirée tissée de nostalgie. Des tensions et malentendus avec Marilyn, qu'il vient d'épouser, sont la cause directe de ces épisodes mais le mal est beaucoup plus profond.

Depuis les débuts du groupe en 1961, Brian, de tous les Beach Boys, est celui qui a le plus souffert des tournées, manquant des concerts ou buvant sec avant de monter sur scène pour se donner du courage. Trop de soirées passées à ressasser les mêmes titres, trop de pression (y compris celle de son père, qui encadre les déplacements d'une main de fer), trop de bruits pour celui qui, depuis sa petite enfance, ne dispose que d'une oreille valide. Pour lui, le public est comme une vague qui peut vous porter (« *Catch a wave and you're sitting on top of the world...* »<sup>1</sup>) mais qui peut aussi à tout instant menacer de

1. « Attrape une vague et tu peux te retrouver au sommet du monde » (« *Catch A Wave* », septembre 1963).

vous engloûtir. Le visionnage de la plupart des films de concert de l'époque, qu'il s'agisse des Beatles, des Rolling Stones ou des Beach Boys, révèle un tsunami sonique, des scènes d'émeute joyeuse : les battements de pieds du public s'agglomèrent en un ronflement de moteur d'avion, les vagues de cris perçants et stridents des adolescents et adolescentes en pâmoison, les *screamers*, semblent presque ignorer les chansons autour, peu importent les tentatives vocales ou instrumentales des vedettes du soir. Quand Glen Campbell, future star en son nom, remplace, au pied levé et très provisoirement, Brian sur scène après l'incident de Houston, il souligne qu'il ne connaît pas les paroles des chansons, ce à quoi on lui répond que ce n'est pas bien grave vu que de toute façon, on ne les entend pas dans la salle. « Laissez-moi vous dire que toute cette Beatlemania était *très* dangereuse avec tous ces cris!, lâche Brian en 1980 dans une interview malaisante au magazine *Sounds*. Ce genre de fréquences sonores était *tr-très* dangereux pour le système nerveux... Après que les Beatles ont percé, ils ont commencé à le faire pour nous et c'était un truc vraiment étrange. Vos oreilles résonnaient comme des *dingues*! Comme des folles... »

Cette ambiance maniaque finit d'ébranler un musicien déjà mis profondément sous pression par sa maison de disques, désireuse d'exploiter le filon jusqu'à son assèchement<sup>1</sup>, comme par ses propres ambitions. Après avoir composé sept albums et neuf singles en trois ans pour son groupe, sans compter ceux pour d'autres artistes<sup>2</sup>, il a fini par décrocher de haute lutte, avec « I Get Around », un premier numéro un pour les Beach Boys en juillet 1964, la semaine de la fête nationale. En 1971, *Rolling Stone* déterrera une vieille conversation

---

1. « Les Beach Boys? Du plastique! Voilà ce que représente la majeure partie de l'industrie du disque: du plastique. Le cuivre, le bronze et l'or durent très, très longtemps. Le plastique, vous le gardez un moment et puis vous le jetez », lâche ainsi à l'automne 1963 au *Saturday Evening Post* Nick Venet, l'homme qui les a signés chez Capitol.

2. Sur une période plus longue (1963-1966), le chercheur Jon Fitzgerald a calculé que Brian Wilson avait placé vingt-quatre singles dans le Top 40 américain. Seuls le trio de la Motown Holland-Dozier-Holland (trente-cinq) et le duo Lennon-McCartney (trente-quatre) ont fait mieux mais sans assumer un aussi grand nombre de rôles que le leader des Beach Boys.

entre Brian et Earl Laf, le responsable du magazine promotionnel de Capitol *Teen Set*, où le musicien se livre avec une sincérité inédite sur cette folle année 1964 qui lui parut durer bien plus que douze mois :

« J'avais l'habitude d'être l'homme à tout faire. J'avais l'impression de ne pas avoir le choix. J'étais épuisé mentalement et émotionnellement parce que je courais partout, je sautais d'un avion à l'autre sans rester plus d'une nuit dans la même ville, le tout en produisant, écrivant, arrangeant, chantant, planifiant, instruisant – jusqu'au point où je n'étais plus mentalement en paix et n'avais plus l'occasion de faire une pause pour réfléchir ou même me reposer. J'étais tellement perturbé et surmené. »

Après Houston, le leader des Beach Boys ne tournera plus jusqu'en 1976, décision inédite qui frappe de stupeur la presse musicale : « Imaginez les Stones planifiant leur prochaine tournée britannique en sachant que Mick va rester à Londres et écrire des chansons ! Ou si Spencer Davis disait aux autres membres de son groupe : “Je vous laisse partir jouer, je reste chez moi. Mais je vais continuer à enregistrer avec vous !” Les fans le supporteraient-ils ? Les groupes le prendraient-ils avec calme ? Peu probable ! » », s'exclame ainsi le *New Musical Express* en mars 1966. Brian Wilson, pourtant, ne fait qu'anticiper un phénomène qui va prendre son essor. Frappé d'un coup de sang qui l'a poussé à agresser son propre attaché de presse, Ray Davies, des Kinks, rêve d'imiter son confrère californien et de lâcher la folie du Swinging London pour ce « village vert » auquel il consacra bientôt son plus beau disque, *The Village Green Preservation Society*. Les Beatles, fatigués, frustrés par les limites de leur travail sur scène, eux aussi effrayés de la folie qu'ils ont engendrée, arrêtent les concerts après leur tournée américaine de l'été 1966 pour mieux peaufiner leur musique en studio. Alors que Gene Clark, moins indispensable que Brian, est lâché en plein vol par les Byrds au motif qu'il refuse de prendre l'avion, les membres de Pink Floyd, lassés du comportement de Syd Barrett, décident début 1968 de le remplacer par David Gilmour sur scène en espérant qu'il continue, comme le leader des Beach Boys, à écrire des chansons et à jouer avec eux sur leurs albums.

Le 10 avril 1964, huit mois avant la crise de panique de Brian, Glenn Gould donne au Wilshire Ebell Theatre de Los Angeles un ultime récital dont personne ne sait ce soir-là qu'il le sera. Alors que son confrère des Beach Boys s'ingénie à repousser les limites du studio, lui clame même que le concert n'existera plus dans un siècle. La scène impose au musicien une unité de temps et une unité de lieu ; le studio lui offre de s'en affranchir, lui permet, en multipliant les prises, les overdubs, les effets de montage et de mixage, de rectifier les minuscules erreurs qui parsèment une interprétation en direct. Et de livrer ainsi une version plus achevée d'une œuvre, faite non pas pour être écoutée une fois mais pour être diffusée en boucle et disséquée par l'auditeur. Lui n'a ainsi pas hésité, au grand dam des puristes, à mélanger deux prises d'une fugue du *Clavier bien tempéré* de Bach, l'une jugée trop solennelle, l'autre à l'inverse trop jubilatoire, pour en livrer la quintessence. Brian Wilson n'a jamais manifesté le même goût de la théorie mais quand on lit Gould se livrer à l'éloge du *splendid splice*, la « splendide collure », on croirait entrer dans son propre cerveau. Plaidant pour l'imagination du studio contre la sincérité surestimée de l'interprétation en une prise, le pianiste écrit en 1966 qu'« on ne peut jamais recoller un style, on ne fait que recoller des segments liés à des convictions stylistiques. Et qu'on arrive à une telle croyance avant ou après l'enregistrement (autre luxe transcendant le temps offert par celui-ci : le réexamen de son interprétation après coup), c'est son existence qui compte, pas les moyens par lesquels elle est produite. »

En s'acharnant en studio sur ses morceaux, Brian Wilson entend tirer le profit maximal de l'art de la répétition et de la « splendide collure » pour magnifier les idées qui lui parviennent de manière fragmentaire, souvent au piano. Depuis ses débuts, il imagine ses chansons en solitaire devant cet instrument qui a toujours été son plaisir ou son refuge, comme il l'était pour son père Murry quand ce dernier, rentrant du travail le soir, essayait lui-même de composer. Au fil des notes qu'il fait courir sur le clavier surgit parfois ce qu'il appelle un *feel*, une sensation : une idée de riff, une esquisse de mélodie ou de pont, la promesse d'une œuvre nouvelle. Comme l'écrit de manière lyrique Derek Taylor, « ses doigts jouent inexorablement sur le clavier, travaillent, retravaillent, martèlent, supplient, harmo-