

A black and white photograph of the Beatles descending a wide staircase. Paul McCartney is at the bottom, waving. George Harrison is next to him, wearing sunglasses. Ringo Starr is above them, also wearing sunglasses. John Lennon is at the top of the frame, leaning over the railing. The Beatles are dressed in their signature 1960s suits. The background is a plain, light-colored wall.

IAN MACDONALD
REVOLUTION
IN THE HEAD

LES ENREGISTREMENTS DES BEATLES ET LES SIXTIES

LE MOT ET LE RESTE

IAN MACDONALD

REVOLUTION IN THE HEAD

LES ENREGISTREMENTS DES BEATLES

ET LES *SIXTIES*

traduction d'Aymeric Leroy

LE MOT ET LE RESTE

2010

Note sur le système de nomenclature

L'étude de la discographie officielle des Beatles chez EMI proposée dans le présent ouvrage aborde leurs chansons dans l'ordre chronologique de leur enregistrement. Les compositions originales des Beatles sorties dans le cadre de la discographie principale Parlophone/Apple de 1962-1970 sont cataloguées de [1] (« Love Me Do ») à [186] (« I Me Mine »). À l'intérieur de cette discographie, les reprises (titres enregistrés, mais non écrits par les Beatles) sont signalées par un numéro (leur place dans la chronologie) et une lettre (indiquant leur statut de reprises). Par conséquent « Anna (Go To Him) », enregistré après [9] « Hold Me Tight », porte la référence [9b], tandis que « Boys », réalisé après « Anna », devient [9c].

L'abréviation [I] signifie « inédit », autrement dit les chansons dont la publication a été postérieure à 1970 (principalement dans *Live At The BBC* et les trois volumes du projet *Anthology*). Par exemple, « If You've Got Trouble » porte la référence [154], ce qui signifie qu'elle était restée inédite mais que, dans le cas d'une publication à l'époque, aurait reçu le numéro [54] (entre [53] « You've Got To Hide Your Love Away » et [54] « Tell Me What You See »). Encore une fois, les chansons inédites non écrites par les Beatles sont elles aussi signalées par un numéro et une lettre, selon les principes détaillés plus haut. Ainsi, « Leave My Kitten Alone », enregistrée après [38] « I'm A Loser » et [38b] « Mr Moonlight », devient [138c].

L'abréviation [H] signifie « historique », autrement dit les morceaux enregistrés avant le premier disque [1] publié dans le cadre de la discographie Parlophone/Apple. La même méthode pour distinguer les originaux des reprises s'applique ici (ainsi, « My Bonnie », enregistré après [H3] « Cayenne », devient [H3b]). Si la discographie de 1962-1970 est couverte ici de façon exhaustive, ce n'est pas systématiquement le cas des enregistrements publiés par Apple/EMI entre 1994 et 1996, en partie parce que le résultat aurait été rébarbatif, mais surtout parce que la majeure partie des documents en question ne présentent d'intérêt que pour les collectionneurs.

Les plages figurant sur *Live At The BBC* et le simple *Baby It's You* font uniquement, à une ou deux exceptions près, l'objet de notes de bas de page. Lorsqu'elles sont mentionnées, un numéro de catalogue leur est assigné, mais la présence de ce numéro ne signifie pas forcément qu'une entrée correspondante figure dans le texte principal. Quant aux morceaux publiés sur les trois volumes de la collection *Anthology*, ils sont analysés de façon plus détaillée, mais sans que cela soit systématique. Enfin, une dernière section s'intéresse aux simples post-Lennon de 1995-1996 et au projet *Anthology* dans son ensemble. Une discographie complète au format CD est également proposée en fin d'ouvrage.

UN QUATUOR MYTHIQUE, UNE DÉCENNIE PERDUE DE VUE

*Si vous voulez comprendre les années soixante,
écoutez la musique des Beatles.*

Aaron Copland

Peu importe l'époque, peu importe l'endroit : les jeunes trouveront toujours le moyen de se distraire. Car le dynamisme propre à la jeunesse lui permettra toujours d'ignorer les limites de son cadre de vie. Les générations successives d'adolescents apparues depuis 1955, enthousiasmées par la musique et la mode du moment, ont toutes été persuadées de vivre une époque exceptionnelle. Mais les années soixante, bien plus qu'aucune autre période jusque-là ou depuis, ont été ressenties de cette manière bien au-delà des seuls baby-boomers. L'esprit de cette décennie s'est disséminé à travers les générations, inondant l'Occident tout entier d'un sentiment de liberté vivifiant, semblable à la jubilation de quitter l'école en avance par une après-midi ensoleillée. Bien qu'étant le produit d'influences bien plus larges et profondes, l'optimisme exalté des *sixties* aura trouvé dans la musique pop son expression emblématique, et dans les chansons des Beatles son incarnation musicale la plus éloquente. Certes, la tonalité générale de ces années aurait certainement été à peu de choses près la même s'ils n'avaient jamais existé. Il n'empêche que leur musique aura dégagé une énergie à ce point vitale, et reflétant et illuminant si vivement son époque que, sans elle, il aurait manqué à l'atmosphère irrévérencieuse et rayonnante des années soixante, décrite par le poète de Liverpool Brian Patten comme une « tempête électrique et pétillante », une étincelle décisive.

Les exploits des Beatles ont été à ce point éblouissants et évidents qu'ils sont aujourd'hui rarement contestés. L'unanimité autour de leur œuvre est à peu près universelle ; ils demeurent de loin le meilleur groupe pop de tous les temps, et leur musique a illuminé les vies de millions de personnes. Pourtant, si les Beatles sont entrés au Panthéon d'un respect éternel, les années soixante, dont ils avaient été et restent indissociables, sont devenues à l'inverse un champ de bataille idéologique qui ne fait plus, pour sa part, l'objet du moindre consensus. Célébrée par d'aucuns comme l'acte fondateur de la liberté moderne, stigmatisée par d'autres comme la cause première du chaos actuel, cette ère d'insouciance et de franc-parler, durant laquelle la modestie et la circonspection étaient

proscrites, a fini par devenir, à force de mythification, l'une des périodes les plus mystérieuses du siècle dernier, véritable mirage de contradictions, en quelque sorte une « décennie perdue de vue ». Passés à travers les mailles de cette réévaluation, les disques des Beatles et de leurs contemporains continuent de retentir avec une allégresse intacte sur les ondes radiophoniques, alors même que, dans toutes les autres niches médiatiques, la période qui les avait vus naître fait l'objet de controverses incessantes. Mais si les Beatles et les années soixante étaient si intimement liés, chacun aura reflété inévitablement les ambiguïtés de l'autre ; et si tel fut le cas, comment la musique du groupe pourrait-elle aujourd'hui se soustraire aux mises en cause dont fait l'objet l'époque dont elle avait été le si parfait reflet ?

L'un des premiers à renier les années soixante aura été John Lennon. Dès 1970, dans un entretien accordé à *Rolling Stone*, il reléguait les années d'agitation politique et de révolte contre-culturelle qui avaient précédé au niveau d'un défilé de mode : « Tout le monde s'est déguisé, mais rien n'a vraiment changé ». Pour Lennon, alors en pleine phase d'austérité inspirée par la « thérapie primale » de Janov¹, les années soixante et les Beatles avaient été, l'un comme l'autre, coupés de la réalité : le rêve éveillé de jeunes issus de la classe moyenne, autorisé par un confort matériel inédit et alimenté par les drogues hallucinogènes. Désormais, affirme alors l'ex-Beatle, requinqué par une série de thérapies et de cures de désintoxication, « le rêve est terminé ». Habillé en treillis et baskets, les cheveux coupés en brosse, il présente clairement l'allure de celui qui va nettoyer tout ce fouillis. Quelques mois plus tard, il optera pour le blouson en cuir noir révolutionnaire, se coiffera d'un béret et arborera un badge de Mao. Et dix-huit mois

1. Système créé par le Dr Arthur Janov de Los Angeles, dans lequel la névrose de l'adulte s'expliquerait par une « douleur » réprimée causée par des incidents traumatiques de l'enfance. La tristesse subie au cours de ces « scènes primales » est libérée par le biais d'une thérapie « confrontationnelle » au cours de laquelle le patient émet le « cri primal ». L'album *John Lennon / Plastic Ono Band* comprend de nombreuses références à cette technique.

plus tard, on l'apercevra titubant ivre mort dans un restaurant de Los Angeles, une serviette hygiénique sur la tête... Ainsi va la parade de la mode – si c'est bien de cela qu'il s'agit...

Les punks de 1976-1978 mettront en avant un point de vue assez similaire sur les années soixante, leur musique furieuse et dépouillée faisant écho à l'esthétique crue de l'album « primal » publié en 1970 par Lennon, *John Lennon/Plastic Ono Band*. À leurs yeux, la décennie précédente n'avait été qu'un caprice infantile, suivi d'une gueule de bois de six ans, dont la grandiloquence suffisante avait vidé la culture pop de son énergie. Ces « ignobles hippies », ces autoproclamés *beautiful people* avec leurs idéaux flous et leurs cerveaux ramollis par le LSD, c'étaient eux, le problème; l'urgence, le sarcasme et la laideur délibérée en seraient les antidotes (code vestimentaire: crêtes d'iroquois, t-shirts déchirés, épingles à nourrice dans les oreilles ou les narines). Au début des années quatre-vingt, les années soixante ne trouvent plus guère de défenseurs: non seulement elles font l'objet d'une indifférence cynique de la part des citoyens de l'anti-société dérégulée de Margaret Thatcher, mais elles constituent pour les comiques « alternatifs » de gauche anglais une cible de choix. Le personnage du hippie, brossé en rêveur hirsute et pathétique, à l'hygiène douteuse et l'esprit explosé par les drogues, est devenu l'incarnation de la futilité. Et pourtant, dans le même temps, cet objet de dédain apparaît comme le révélateur d'une impalpable sensation de manque. Il est alors communément admis que les années soixante n'avaient été qu'une démonstration de style dénuée de substance (concept dont on ne s'étonnera pas que les Anglais s'en soient emparés); mais alors, si les ambitions de la *Sixties Generation* étaient réellement à ce point irréalistes et hors de propos, pourquoi tant de dépit à constater son apparente incapacité à les avoir réalisées?

Les hippies auront au moins eu raison sur un point: dans la seconde moitié des années quatre-vingt, une nouvelle génération, lassée du caractère mécanique d'une grande partie de la pop contemporaine, va s'emparer de la musique passionnément

inventive des années soixante, élevant au statut d'œuvres-culte les albums de Jimi Hendrix, des Doors, Byrds, Led Zeppelin et autres Velvet Underground. Le seul artiste des années quatre-vingt à jouir d'un statut comparable, Prince, s'aventurera d'ailleurs dans une brève « phase Beatles » avec son album *Around The Word In A Day*, pastiche de leur période LSD. Nombre de ses pairs lui emboîteront le pas, confiant non seulement leur vénération pour les sons des années soixante, mais également leur adhésion aux idéaux qui leur avaient été associés. Persistant jusqu'à la fin des années quatre-vingt, cette réhabilitation stylistique de la « décennie perdue de vue » sera embrassée avec enthousiasme par le mouvement acid house du « second Summer of Love », avec sa mode néo-psychedélique, ses raves qui remettront le LSD au goût du jour, et la redécouverte, par le biais du *sampling*, des classiques soul des années soixante.

Avec l'entrée dans les années quatre-vingt-dix, cependant, cette réhabilitation va perdre du terrain, à un moment où les années soixante subiront les attaques d'une idéologie politique conservatrice pressée de désigner des responsables au chaos socio-économique qu'elle avait en fait elle-même organisé trente ans plus tôt. Loin d'avoir échoué, affirment alors ces critiques, la révolution des années soixante n'a que trop bien rempli ses objectifs : violences aux personnes, agressions sexuelles, vols à main armée, usage de drogues, divorces, avortements, autant de statistiques en forte hausse, dénoncées comme la conséquence de cette société permissive supposément fomentée par les gauchistes subversifs des années soixante (*idem* pour le déclin concomitant des performances industrielles et du niveau scolaire, du respect de l'autorité et de la capacité de concentration). En Amérique, les jeunes conservateurs accuseront la génération de leurs parents – les baby-boomers nés à la fin des années quarante – d'avoir créé la culture de victimisation, de dépendance et de violence gratuite des années quatre-vingt-dix, le consumérisme bas-de-gamme et l'inculture crasse du « politiquement correct ». Selon eux, l'anti-institutionnalisme des années soixante aura mis en pièces le système éducatif du pays

et vidé les caisses de son système de protection sociale, laissant derrière lui un déficit budgétaire que la jeunesse actuelle va passer sa vie à rembourser – à supposer qu'elle trouve du travail. Quant à la révolution sexuelle des années soixante, elle aura seulement engendré un déluge de pornographie et une sous-classe de jeunes asociaux et inemployables, affligée d'un taux de divorce élevé et d'une faible légitimité. Selon ces critiques, tous les dysfonctionnements de l'Amérique moderne peuvent être mis sur le compte de ces hédonistes irresponsables, égoïstes et inconséquents, qui avaient jadis « libéré » le festival de Woodstock au lieu de faire sagement la queue pour acheter leurs tickets.

Les baby-boomers, mordant à l'hameçon, ne tarderont pas à contre-attaquer, rétorquant qu'au contraire, l'effondrement civique qu'avaient connu la Grande-Bretagne et les États-Unis depuis le début des années quatre-vingt était dû principalement à la phobie des impôts de la droite, aux conséquences sociales désastreuses. Reagan, firent-ils remarquer, n'avait peut-être pas repris les mots exacts de Thatcher, qui avait affirmé que « la société n'existait pas »¹, mais sa politique monétariste exprimait la même idée en langage fiscal. Quant à Woodstock, s'il s'était bien agi, d'un strict point de vue capitaliste, d'une pagaille sans nom, celle-ci n'était en rien représentative de la contre-culture de la côte Ouest qui, à la charnière des années soixante et soixante-dix, gérait si bien ses propres organes de presse, ses produits dérivés et ses réseaux de distribution qu'en bon libertaire de droite, Frank Zappa se sentira obligé de rappeler aux entrepreneurs hippies que l'essor d'une économie alternative n'avait pas plus de chances d'engendrer de réelles évolutions structurelles que l'abstention aux élections. Peu enclins à essayer de changer le système de l'intérieur, les radicaux underground s'étaient mis sciemment en marge de la société, et l'on peut difficilement les tenir pour responsables des programmes d'aides sociales (*Welfare*) dispendieux, votés non par eux, mais par la majorité « orthodoxe ». Il paraît tout aussi discutable de voir dans l'atmosphère désespérément matérialiste

1. *Woman's Own*, octobre 1987.

des années quatre-vingt-dix un quelconque legs de Woodstock. Ce qui s'est passé dans les années soixante était en grande partie le fruit d'impulsions spirituelles, les grands festivals gratuits exprimant des idéaux collectifs propres à l'époque. Qui plus est, grâce à l'évolution des mentalités, de larges franges de la société, jusqu'alors privées de droits civiques, pouvaient désormais faire entendre leur voix et bénéficier – enfin ! – d'une part équitable de justice sociale.

Le fait que ce débat se poursuive encore aujourd'hui témoigne en soi de l'importance capitale des années soixante. Mais tout comme il serait absurde de tenir la *We generation*¹, avec ses hautes exigences morales et sociales, pour seule responsable de la cupidité éhontée des années Reagan-Thatcher, il serait tout aussi stupide de nier que les années soixante aient généré leur lot d'imbéciles, de démagogues, voire de criminels. Havre de bohème jusqu'à l'avènement du mouvement hippie lors du Trips Festival de janvier 1966, le quartier de Haight-Ashbury, à San Francisco, ne le restera pas plus de deux ans, se métamorphosant en l'espace de quelques mois en ghetto pour accros à la méthédrine et à l'héroïne. De même, peu de communautés hippies survivront à l'entrée dans les années soixante-dix sans se transformer en mouvements sectaires. Et lors des confrontations des années 1968-1970, les *freaks* provoquant à dessein la police seront aussi nombreux que les victimes des brutalités gratuites des brigades anti-émeutes. Une bonne partie de la rhétorique contre-culturelle – notamment ses rêves naïfs de société sans argent, de partage total (« anarchisme post-pénurriel », selon la formule de Murray Bookchin) – relevait du fantasme adolescent. Nombre de leaders underground étaient soit des sociopathes cherchant la rupture pour elle-même, soit des opportunistes mégalomanes promis à des brillantes carrières sur Wall Street ou Madison Avenue. Malgré cela, la sensation d'être à la veille de l'avènement d'une société différente était aussi forte que largement

1. La génération des « soixante-huitards » est ainsi surnommée rétrospectivement en référence à ses idéaux collectifs, par opposition à l'individualisme de la « *Me generation* » des années quatre-vingt.

partagée. Les attitudes adoptées dans cette atmosphère stimulante le seront durablement : la possibilité, même abstraite, entrevue alors d'un avenir meilleur aura modifié pour longtemps la vision du monde de millions de gens. Mais pourquoi ?

Pour comprendre les années soixante, deux principes fondamentaux doivent être pris en considération. Tout d'abord, ce qui s'est passé à cette époque n'était en rien homogène. Plusieurs tendances distinctes s'exerçaient simultanément, chacune à un stade différent de son développement, et les contradictions de cette décennie tenaient pour une large part à leur interaction inattendue. Ensuite, les années soixante peuvent être envisagées comme une réaction aux années cinquante – autrement dit, juger les années soixante sans garder à l'esprit ce qui les avait suscitées revient à leur refuser un procès équitable. Car si les arguments ne manquent pas pour voir dans l'anti-élitisme des années soixante la cause du déclin des valeurs de notre époque, il est tout aussi discutable de soutenir que cette impulsion était dénuée de cause que d'en attribuer la faute à l'ensemble d'une classe sociale, quelle qu'elle soit.

Les années cinquante furent sans doute agréables à vivre pour la génération qui avait enduré la Seconde Guerre mondiale, mais pour les adolescents d'alors, elles furent d'un ennui mortel, ennui contre lequel le rock'n'roll leur apparut, confusément, comme un moyen de lutter. Leur expérience de la liberté aura beau n'avoir été au mieux qu'un flirt, leurs frères et sœurs plus âgés – qui avaient vécu les années cinquante comme une « décennie cauchemardesque »¹, entre paranoïa généralisée sur fond de guerre froide et puissance menaçante dénuée de légitimité morale – représentaient un défi autrement plus sérieux pour le *statu quo*. En Grande-Bretagne, c'est l'époque des *angry young men*; aux États-Unis, celle de la beat generation. Le phénomène des *angry young men*, rebelles isolés en lutte contre la rigidité des carcans sociaux et culturels, restera circonscrit aux années séparant le fiasco de Suez du boom économique de Macmillan à la fin des années cinquante. À l'inverse, les beats, hérétiques de la présidence Eisenhower, exer-

1. Cook (1974), *passim*.

ceront une influence plus durable, augurant des révolutions de la décennie suivante.

Souvent pris à tort pour une référence musicale, le terme de beat generation faisait en réalité allusion à l'idée d'individus malmenés par la vie et rejetés à la marge de la civilisation matérialiste. Non dénuée de connotations apocalyptiques, la condition des beats, telle que la définira leur porte-drapeau Jack Kerouac¹, revenait à se priver de sa « carapace » sociale, pour acquérir en contrepartie une sorte de clairvoyance épiphanique. Issus pour la plupart de la classe moyenne, les beats étaient des vagabonds visionnaires aliénés par la société : « sur la route », au sens propre comme figuré. Cousins américains des existentialistes – dont le chic énigmatique attirera Lennon et McCartney à Paris en 1961, puis les fascinera à Hambourg sous la figure des *exis* allemands – ils sont moins préoccupés d'intégrité du moi que de dépassement des limites individuelles, afin de s'extraire du champ limité de l'expérience quotidienne. Ne sachant jamais précisément où ils vont, ils se définissent par leurs engouements et leurs rejets. Stigmatisant le matérialisme qui anesthésie les cerveaux (le *money-théisme*), ils vantent au contraire l'imagination, l'expression de soi et le zen. Méprisant les « déprimeurs » tolérés par la société (l'alcool et les barbituriques), ils leur préfèrent les stimulants prohibés comme la marijuana, les amphétamines et la mescaline. Rejetant le rationalisme, la répression et le racisme, ils s'adonnent à la poésie, à la liberté sexuelle et au jazz. Cherchant l'épanouissement personnel dans leur attrait pour la nouveauté et le paradoxe, les beats seront l'authentique voix évangélique de l'ère atomique. En cela leur influence sur la contre-culture des années soixante, en Californie

1. *Sur la route* (1957). Les autres grands noms de la beat generation sont Allen Ginsberg, Gregory Corso, Lawrence Ferlinghetti, Neil Cassady, Alan Watts, Gary Snyder et Ken Kesey.

comme à New York, sera décisive, gagnant la Grande-Bretagne par l'entremise de la poésie crue et libre des *Liverpool poets*¹. Émanation tardive de la crise spirituelle traversée par la civilisation occidentale depuis l'avènement de la pensée scientifique, les beats étaient en réalité les héritiers historiques d'une vénérable tradition. L'idée de « mort de Dieu », impliquant l'abandon simultané d'un référent moral et de notre croyance ancestrale en l'immortalité individuelle, avait d'abord été l'apanage de quelques érudits rationalistes, il y a quatre siècles, avant de s'insinuer peu à peu dans le reste de la société. À mesure qu'elle a gagné en influence, modifiant de nombreux postulats et bouleversant en profondeur les relations humaines, l'attitude analytique de la science et ses avancées technologiques ont été envisagées de plus en plus comme une menace pesant sur l'imaginaire, suscitant régulièrement des révoltes culturelles : les mouvements *Sturm und Drang* et gothique à la fin du XVIII^e siècle, les romantiques et impressionnistes au XIX^e, les symbolistes et surréalistes au XX^e. Dans le même temps, la disparition de tout référent moral transcendant incitera les artistes à sonder les frontières de leur éthique personnelle en repoussant les limites des comportements acceptables et en mettant l'accent sur l'authenticité du vécu individuel par opposition aux dogmes véhiculés par les traditions et/ou la classe dominante. Les idées préconçues, les valeurs et structures traditionnelles – tout ce qui avait autrefois conféré à notre vie forme et stabilité, se voyait remis en question. En cela, les beats n'auront été qu'une énième onde de choc psychique provoquée

1. Comme ailleurs dans cette introduction, les jugements sont portés d'une perspective générale, et non depuis une spécialité ou une chapelle. Les premiers beatniks anglais, cousins des beats américains, font ainsi leur apparition dès 1959. En 1965, cette influence, d'abord ressentie dans le mouvement alternatif anti-nucléaire au début des années soixante, s'étendra (au lendemain de la lecture de poésie *Wholly Communion* au Royal Albert Hall) à la contre-culture naissante ; mais elle ne pénétrera la conscience du grand public anglais qu'avec la publication par Penguin de son anthologie de vers d'Adrian Henri, Roger McGough et Brian Patten, qui sera l'un des best-sellers de 1967.

par le jet du pavé matérialiste dans la mare théocratique, jusqu'à bien tranquille, de l'esprit occidental par les premiers scientifiques à la fin du xvi^e siècle – et l'on peut en dire autant des années soixante, même si le terme d'onde de choc ne rend pas justice à la multiplicité des courants croisés convulsifs qui les ont traversées. Rébellion d'un fond libre contre les restrictions d'une forme devenue obsolète, les années soixante ont débuté par un déferlement d'énergie juvénile explosant d'un seul coup les carcans psychologiques de la décennie précédente¹. Les Beatles s'imposent comme la force motrice de celle-ci, de par leurs qualités – alors insoupçonnées de tous, à commencer d'eux-mêmes – de théoriciens officieux de la « révolte populaire »². Nés à Liverpool

1. Diviser le cours ininterrompu de l'histoire en tranches régulières de dix ans est moins arbitraire que d'aucuns pourraient le penser, ne serait-ce que parce que notre conscience de l'année où nous sommes a un effet sur notre comportement, et donc sur l'histoire elle-même. Les paniques millénaristes en sont l'exemple le plus évident, mais un phénomène similaire, quoique de moindre intensité, épouse le cycle calendaire décennal depuis au moins deux siècles en Europe. La sensation d'entrer dans une décennie nouvelle génère une attente de nouveauté et de recommencement qui se réalise partiellement par sa seule présence à l'esprit des gens. Il existe, bien sûr, un désaccord quant à savoir exactement quand les années soixante, au sens « métaphorique », ont débuté au Royaume-Uni, les estimations allant de 1956 (le rock'n'roll et Suez) à 1962-1963 (l'avènement des Beatles, coïncidant avec le début d'une liberté inédite dans la vie sexuelle et l'expression politique en Grande-Bretagne). L'abolition du service national, à la fin de 1960, peut aussi revendiquer ce titre, même si la conscription n'avait probablement pas retenu à elle seule les forces psychologiques étouffées durant la décennie précédente. Il est intéressant de noter, par ailleurs, comment le milieu des années soixante représente un « mi-chemin » approprié : l'avènement de la contre-culture anglaise avec la lecture de poésie au Royal Albert Hall en 1965 ; l'apparition du LSD et les attaques de la presse contre la *beat music* en 1966 ; l'arrivée des très longs cheveux et de vêtements aux couleurs vives pour les hommes en 1966-1967 ; l'abandon à la même époque du rite pittoresque voulant que tout citoyen britannique se mette au garde-à-vous dans les salles de cinéma lorsque l'hymne national se faisait entendre ; etc.

2. Beer, *Britain Against Itself*, p. 139.

au début des années quarante, John Lennon, Richard Starkey (Ringo Starr), Paul McCartney et George Harrison sont des exemples tardifs de la première génération des *teenagers* britanniques (concept sociologique apparu vers 1940 et adopté plus tard par les publicitaires pour témoigner du pouvoir d'achat inédit de la jeunesse de l'après-guerre). Aux États-Unis, ce que l'on baptisera le *generation gap* (fossé générationnel) avait été annoncé au début des années cinquante par *L'Attrape-cœur* de J.D. Salinger ainsi que par des stars de cinéma comme James Dean ou Marlon Brando. En Grande-Bretagne, ce décalage se manifestera vers le milieu de la décennie, avec l'apparition simultanée du rock'n'roll et de la télévision, la pièce *Look Back In Anger* de John Osborne et la crise de Suez (première fissure dans la façade de l'*establishment* depuis 1945). On retrouve dans les films amateurs de cette période la distinction guindée qui reste de mise dans la société britannique de l'époque, encore très imprégnée par les différences de classe. Les voix braillardes, aux intonations aristocratiques, des commentateurs des bandes d'actualités, les relents de privilèges indus sur les bancs du parlement et dans les cours de justice, la nostalgie usée des années de guerre – tout cela contribuait à alimenter l'exaspération de la jeunesse. Lennon en particulier détestait l'atmosphère guindée, ronflante et sans âme de ces années-là, se délectant en revanche de la satire surréaliste des Spike Milligan et autres Peter Sellers dans le *Goon Show*, programme radiophonique de la BBC. Pour lui, comme pour les autres Beatles, l'arrivée d'Elvis Presley sera le déclic (« Le rock'n'roll était réel. Tout le reste semblait irréel »). Pourtant, trois ans plus tard, les conservateurs seraient réélus, profitant de la vague de prospérité économique connue sous la législature Macmillan (dont la formule « *never had it so good* » restera fameuse), tandis que la rébellion rock'n'roll ne ferait pas

long feu avec la mise hors d'état de nuire de bon nombre de ses figures emblématiques¹.

Dans le contexte de contentement économique qui prévalait en Grande-Bretagne comme aux États-Unis à l'orée des années soixante, il n'y avait, *a priori*, aucune raison de craindre un retour du vague à l'âme qui avait traversé la jeunesse anglaise au milieu des années cinquante. Aux États-Unis, les divertissements des *kids* sont les virées en voiture, les séances de cinéma sur les plages, les chanteurs à minettes et la *surf music*. En Grande-Bretagne, les Vespa et Lambretta bon marché permettent aux jeunes de se déplacer et, accessoirement, de parader; les dancings et cafés sont un exutoire tout trouvé pour le trop-plein d'énergie adolescente, et la musique pop se décline mollement en skiffle, *trad* et idoles propnettes produites à la chaîne dans Denmark Street² ou importées par contingents entiers des États-Unis. La prospérité a même calmé les velléités belliqueuses des *angry young men*, dont les anciens porte-flambeaux John Osborne et Arnold Wesker se plaignent désormais qu'il « n'y a plus de grandes causes ». Ces apparences sont toutefois trompeuses. Sous la surface bien lisse

1. Little Richard découvre la religion et renonce à « la musique du Diable » en 1957. En 1958 Elvis Presley part effectuer son service militaire, restant sous les drapeaux jusqu'en 1960. La même année, la carrière de Jerry Lee Lewis sombre après son mariage avec une fille de quatorze ans. En 1959 Buddy Holly, Richie Valens, et The Big Bopper trouvent la mort dans un accident d'avion, tandis que Chuck Berry est arrêté pour avoir franchi la frontière d'un État avec une mineure. En 1960 Eddie Cochran se tue dans un accident de voiture dans lequel Gene Vincent est blessé. Quelques mois plus tard, Larry Williams est condamné dans une affaire de stupéfiants.

2. Cette petite rue du centre de Londres, non loin de Charing Cross Road, est associée de longue date au milieu de la musique. Après avoir attiré les musiciens peu fortunés, elle accueillira à partir des années 1890 une forte concentration d'éditeurs de musique et de magasins de partitions (ce qui lui vaudra plus tard le surnom de « *Tin Pan Alley* anglaise », en référence à la 28^e Rue de New York dans les années 1920). Le studio Regent Sound y ouvrira ses portes en 1963, accueillant des séances des Rolling Stones, des Kinks ou de Jimi Hendrix. Aujourd'hui encore, on y trouve de nombreux magasins d'instruments de musique.

de la culture britannique de l'époque, la sexualité des Anglais n'a guère évolué depuis le XIX^e siècle : l'ignorance, les préjugés et le refoulement restent la norme. Pour beaucoup l'expérience érotique se limite au dépit résigné de la vie conjugale, et les femmes sont tellement habituées à être rabaissées qu'elles ne s'en formalisent même plus, subissant sans broncher les manières les plus dégradantes, impuissantes à battre en brèche l'idée, largement répandue parmi la gent masculine, selon laquelle le viol serait le fantasme inavoué de toute femme¹. Dans ce monde d'avant la télévision où l'on pense encore au ralenti, la courtoisie envers ses voisins est de rigueur, mais les préjugés plus ou moins conscients à l'encontre des étrangers quels qu'ils soient – Juifs, Noirs ou « pédés » – restent vivaces, et l'on se fait des convenances sociales une idée sévère et rigide. Le service national est encore d'actualité et le conformisme ne souffre guère d'entorses. D'une suffisance inouïe, la condescendance de la classe dominante se reproduit dans chacune des couches sociales inférieures, tout individu de sexe masculin étant appelé par son nom de famille, dès lors que son interlocuteur est plus âgé que lui, comme si le pays entier était sous les drapeaux. La Grande-Bretagne tout entière est pétrifiée par une tension psychologique qui ne saurait manquer, tôt ou tard, d'exploser.

Outre la quiétude déferente qui engourdit le Royaume-Uni au début des années soixante, les Britanniques souffrent à l'évidence d'un défaut de coordination caractérisé entre leur esprit et leur corps. Bien peu possèdent le sens du rythme, fût-ce le plus basique, comme peut en témoigner quiconque ayant regardé à l'époque des émissions télévisées comme *Six-Five-Special* ou *Juke Box Jury* (quatre-vingt-quinze pour cent du public s'y obstinait à applaudir à contretemps). Si l'on peut trouver tout aussi artificiels les embrassades et les tapes amicales des sportifs actuels, l'inhibition rigide des joueurs de cricket anglais du début des années soixante, en comparaison de la décontraction naturelle de ceux venus des Antilles, avait assurément quelque chose de comique. Et

1. Voir, par exemple, *Le Knack* d'Ann Jellicoe, adapté au cinéma par Richard Lester en 1965.

de l'autre côté de l'Atlantique, la situation n'était guère différente. À leur arrivée en Amérique en 1964, les Beatles seront ébahis de découvrir une jeunesse bien peu « branchée ». La jeune génération, cheveux coupés en brosse et bouches hérissées d'appareils dentaires, conduit des *hot rods* (voitures « gonflées »), carbure au coca-cola ; elle ignore tout du blues ou du rhythm'n'blues, et a déjà oublié le rock'n'roll qui avait enflammé ses aînés à peine cinq ans plus tôt. Dans ce contexte de docilité généralisée, l'un des courants les plus puissants qui animeront les années soixante sera celui de l'émancipation des Noirs. Incarné politiquement par l'accession à l'indépendance des ex-colonies africaines et par le mouvement américain pour les droits civiques, il exercera son impact le plus immédiat sur la culture blanche par l'intermédiaire de la musique, à commencer par les disques de blues, de rock'n'roll et de rhythm'n'blues qui, introduits dans Liverpool par l'intermédiaire des disquaires d'importation du quartier du port et de la base américaine de la Royal Air Force à Burtonwood¹, seront une inspiration majeure des Beatles. L'influence sur eux, au début de leur carrière, des chanteurs, musiciens, auteurs-compositeurs et producteurs noirs sera absolument cruciale, comme ils le reconnaîtront du reste volontiers dans leurs interviews. Ces harmonies vocales que le public américain blanc percevra à tort comme une influence étrangère, ces progressions harmoniques que les critiques classiques croiront influencées par Mahler... autant d'emprunts de Lennon et McCartney aux disques de doo-wop ou aux productions Tamla Motown² (notamment les chansons écrites et

1. Connue aussi sous le nom de Little America (voir Martin, *Summer of Love*, p. 41-42).

2. Maison de disques noire américaine la plus florissante, fondée en 1959 par Berry Gordy. Tamla est un label distinct, mais en Europe les deux seront fusionnés. L'écurie Motown comprend notamment Smokey Robinson et les Miracles, Marvin Gaye, Junior Walker et les All Stars, les Marvelettes, Mary Wells, Martha et les Vandellas, les Supremes, les Velvelettes, les Contours, les Elgins, les Temptations, Stevie Wonder, les Four Tops, Jimmy Ruffin, Brenda Holloway, Kim Weston, Tammi Terrell, Gladys Knight et les Pips, les Isley Brothers, les (Detroit) Spinners, Edwin Starr et les Jackson Five.

interprétées par William “Smokey” Robinson). Les Beatles ressuscitent, dix ans après, la rébellion rock’n’roll du milieu des années cinquante avec leurs reprises de Chuck Berry, Little Richard, Larry Williams et des Isley Brothers, jouant un rôle majeur d’intermédiaires en popularisant l’énergie du style et du feeling de la musique noire auprès du public blanc, l’aidant à retrouver l’usage de ses sens trop longtemps refoulés, et préfigurant ainsi la révolution « permissive » des comportements sexuels.

Si l’héritage noir-américain aura occupé une place de choix parmi les influences des Beatles, tout ce qui passait dans le filtre de leur processus d’écriture et d’arrangement était digéré et restitué avec tant de créativité que bien peu d’autres artistes, de quelque horizon que ce soit, parviendront à les égaler. S’ils conçoivent une certaine gêne à jouer leurs reprises de rock’n’roll et de rhythm’n’blues aux États-Unis (en particulier devant des assistances de couleur), leur rude apprentissage dans les clubs miteux d’Hambourg entre 1960 et 1962 leur aura permis d’acquérir, en tant qu’interprètes, un professionnalisme comparable à celui des meilleurs représentants de la scène pop américaine. De plus, conscients de leur valeur en tant qu’auteurs-compositeurs, ils ne nourrissent aucun complexe d’infériorité, y compris vis-à-vis des héros américains de leur adolescence. Certes, leurs premiers textes pouvaient paraître simplistes en comparaison de ceux de Chuck Berry, Smokey Robinson, Eddie Cochran, Leiber et Stoller ou des équipes du Brill Building à New York, mais les Beatles devançaient de loin leurs rivaux sur le plan de l’invention mélodique et harmonique, laissant parfois plus d’un professionnel aguerri avec leurs séquences d’accords peu orthodoxes.

Cette hétérodoxie désinvolte, au-delà de son caractère inédit, va s’imposer comme un ingrédient clé des années soixante. Musiciens autodidactes, Lennon et McCartney manifestaient à l’égard de l’enseignement et de la formation musicale un dédain ostensible, s’abstenant délibérément d’acquérir des connaissances techniques dont ils craignaient qu’elles n’altèrent leur spontanéité jusqu’à les faire sonner comme le tout-venant. Ils rejoignaient dans cette atti-

tude la plupart des jeunes auteurs-compositeurs britanniques de la période, la démarche de Jagger et Richards, Ray Davies, Pete Townshend, Syd Barrett et de l'Incredible String Band, relevant d'une même volonté cultivée de se surprendre soi-même, fondée sur le rejet de toute logique imposée dans le développement du propos. À l'instar d'Irving Berlin ou Noël Coward, Lennon et McCartney étaient non seulement incapables de lire la musique, mais bien décidés à ne jamais apprendre à le faire¹. Composant principalement à la guitare au départ, ils élaborent des structures harmoniques inhabituelles en déplaçant les positions d'accords à l'aveugle sur le manche, et donnent une tournure inattendue à leurs mélodies en les harmonisant au fur et à mesure en quarts ou en quintes au lieu des habituelles tierces². Bref, ils refusent toute idée préconçue quant à l'enchaînement des accords – une ouverture d'esprit qu'ils exploitent consciemment et qui jouera un rôle décisif dans la genèse de certaines de leurs chansons les plus connues (par exemple, [21] « I Want To Hold Your Hand »)³. Leur sens de la forme n'est pas

1. Le principe avancé par Pope, selon lequel les connaissances théoriques représentent un danger, s'applique tout particulièrement à la pop, où l'expertise technique tend à produire soit des chansons respectant parfaitement les règles, soit l'exhibition kitsch d'un pseudo-classicisme décoratif. Les chansons pop originales sont presque toujours écrites par les artistes fidèles à leur propre conception de l'esthétique lyrico-musicale (un précurseur des Beatles étant, de ce point de vue, Roy Orbison). En l'absence de formation technique complète – très rare dans le monde de la pop – les auteurs-compositeurs pop se retrouvent souvent prisonniers de l'alternative entre en savoir trop, ce qui nuit à leur fraîcheur et leur spontanéité, ou au contraire trop peu, et ne pas être capable de retranscrire de façon fluide leurs meilleures idées, à supposer qu'ils en aient (le seul auteur-compositeur pop anglais des années soixante dont la formation académique n'ait pas compromis la créativité était Burt Bacharach, ancien disciple de Milhaud, Martinu et Cowell).

2. Ce trait trouve probablement son origine dans l'influence du folk britannique et irlandais, passé à travers le filtre du skiffle (voir, par exemple, les quintes ouvertes « bourdonnantes » du pastiche folk [137] « Baby's In Black »).

3. Dans la seconde moitié de la carrière des Beatles, Lennon se mettra à composer au piano, précisément parce qu'il connaissait moins bien cet instrument que la guitare. Il avouera à *Rolling Stone* en 1970 qu'il ne connaît que les accords de base – « comme ça, je me surprends moi-même ».

moins personnel, se manifestant dans des phrases irrégulières et des groupements de mesures peu orthodoxes, grâce à quoi même leurs toutes premières chansons sont constamment surprenantes¹. Conscients que l'absence de structuration académique dans leur musique était essentielle à l'impression de vie et d'authenticité qui s'en dégageait, ils sauront renouveler leur approche en expérimentant sans cesse des méthodes et des concepts inédits : chansons débutant ou finissant dans la « mauvaise » tonalité, utilisation de gammes modales, pentatoniques ou indiennes, incorporation d'effets de studio et d'instruments exotiques, brassage stylistique et rythmique d'un rare éclectisme... Éternellement à la recherche de nouveaux *stimuli*, ils s'essaieront à toutes sortes d'expérimentations, des boucles (*tape loops*) aux drogues, en passant par des procédés aléatoires empruntés à l'avant-garde intellectuelle. Et, si tout cela ne suffisait pas, chacun des trois auteurs que les Beatles comptaient dans leurs rangs, possédait un style de composition bien à lui qui, confronté à celui des deux autres, ajoutait encore à l'impression d'une production aussi riche qu'imprévisible. Si l'anticonformisme musical du groupe aura retenu très tôt l'attention des critiques classiques, l'incapacité manifeste de ces derniers à deviner que le partenariat Lennon-McCartney était constitué de deux compositeurs distincts était une méprise révélatrice, quoique

1. Ayant grandi dans une atmosphère imprégnée des idéaux modernistes des beats et des existentialistes, Lennon et McCartney étaient instinctivement réfractaires aux conventions en vigueur – et ce dans tous les domaines : la philosophie de la vie comme les formes musicales. D'où la fréquence, dans leurs chansons, des syncopes, demi-mesures, cassures de rythme, sections comprenant un nombre impair de mesures et, plus tard, de structures linéaires non récurrentes.

compréhensible¹. Après tout, si l'idée que quelqu'un puisse écrire et interpréter sa musique pouvait encore étonner en 1962-1963, celle qu'une équipe d'auteurs de chansons puisse être constituée, non d'un parolier et d'un compositeur, mais de deux auteurs-compositeurs-interprètes autonomes, était sans précédent (le fait que les Beatles en comptent dans leurs rangs un *troisième*, capable quelques années plus tard d'écrire ce que Frank Sinatra appellera « la plus belle chanson d'amour des cinquante dernières années », témoigne de la magnitude inégalée de leur talent)².

En fait, les disparités stylistiques entre Lennon et McCartney étaient perceptibles dès le départ. Les mélodies de Lennon, comme en écho à sa disposition sédentaire et ironique, évoluent au sein d'une amplitude verticale restreinte, leur mouvement s'inscrivant insidieusement dans l'harmonisation de séries de notes répétées ([56] « Help! », [77] « Tomorrow Never Knows », [85] « I'm Only Sleeping »), dans l'oscillation entre deux notes séparées par un intervalle très réduit ([26] « I Should Have Known Better », [31] « A Hard Day's Night », [116] « I Am The Walrus »), ou la réitération de certaines phrases ([45] « I Feel Fine », [81] « Rain », [103] « Lucy In The Sky With Diamonds »). Foncièrement réaliste, Lennon choisit instinctivement des mélodies qui restent

1. Par exemple Ned Rorem dans le *New York Review of Books* de janvier 1968 (où il qualifie aussi les Beatles de cockneys) et la première édition du *Penguin Stereo Record Guide*, où les Beatles, qui apparaissent entre Bax et Beethoven, reçoivent le crédit « musique principalement de Paul McCartney, textes principalement de John Lennon ». La croyance selon laquelle McCartney était le compositeur et Lennon le parolier découlait à la fois du dispositif des équipes d'auteurs-compositeurs conventionnelles d'avant 1963 et du fait que Lennon avait publié deux recueils de nouvelles et de poèmes. De fait, il écrira plus de chansons pour les Beatles que McCartney (environ dix de plus – *Dowling*, p. 297-301). Généralement, les recensions de l'œuvre des Beatles par les critiques classiques, si elles ont le mérite d'être techniquement précises, passent à côté de l'esprit de la musique, ou l'appréhendent dans des contextes inappropriés (manifestant en cette occasion une bien piètre oreille, Glenn Gould comparera défavorablement les chansons des Beatles à celles de Tony Hatch pour Petula Clark).

2. George Harrison. La chanson en question était [170] « Something ».

proches des rythmes et d'un débit parlé, préférant colorer ses textes de tonalités et d'harmonies (souvent bluesy) plutôt que de créer des lignes mélodiques retenant l'attention par leurs seules qualités formelles. À l'inverse, celles de McCartney reflètent sa personnalité extravertie, énergique et optimiste, leurs notes étant disséminées très librement sur l'ensemble de la portée, à l'intérieur d'intervalles dont l'amplitude dépasse souvent l'octave. Son expression est celle d'un mélodiste né, d'un créateur de mélodies pouvant exister hors de leur contexte harmonique – alors que celles de Lennon sont souvent plus allusives ou monotones, ne prenant tout leur sens qu'accompagnées (c'est particulièrement vrai de ses créations tardives, plus chromatiques). En d'autres termes, si les mélodies de l'un comme de l'autre se distinguent par l'incidence inhabituelle de notes situées en dehors de l'accord, la méthode de McCartney est, du point de vue des intervalles utilisés, « verticale » (mélodique et consonante), celle de Lennon, « horizontale » (harmonique et dissonante).

Au-delà de ces considérations purement structurelles, le contraste entre ces deux méthodes est un cas d'école de conflit entre vérité et beauté. Envisageant avant tout la musique comme un vecteur de pensées et d'émotions, Lennon se focalise sur l'expression au détriment de l'élégance formelle, qui ne présente pour lui aucun intérêt ou valeur en soi. Intuitif, il se préoccupe peu de technique et pas du tout des règles, s'efforçant même de les contourner autant que possible. À l'arrivée, si sa musique apparaît parfois obsessionnelle et bougonne, elle se trahit rarement elle-même, et ne se laisse jamais entraîner dans un mauvais goût involontaire. À l'opposé, McCartney, naturellement attiré par les aspects formels de la musique (bien que totalement autodidacte), produit de façon presque entièrement instinctive des chansons techniquement « achevées », son jugement harmonique étant fondé sur son

oreille absolue et une ouïe parfaitement aiguisée¹. Toutefois, si ses chansons sont, pour les meilleures en tout cas, tout sauf inexpressives, il se montrera capable, pris au jeu de sa propre facilité, de se laisser détourner de la nécessité du sens, sombrant alors dans la joliesse désinvolte, l'exercice de style insipide voire, pire encore, quelques épouvantables fautes de goût².

Outre leur amour commun du rock'n'roll, Lennon et McCartney étaient liés, sur le plan psychologique, par la coïncidence tragique d'avoir tous deux perdu leur mère à peine entrés dans l'adolescence. Mais s'ils conserveront toujours une estime pour le talent de l'autre, leurs tempéraments s'avèreront trop divergents pour permettre une collaboration durable en tant qu'auteurs-compositeurs. Pendant l'essentiel de leur carrière, le partenariat proclamé par les crédits Lennon-McCartney sera en grande partie fictif, chacun écrivant (et, en règle générale, interprétant) ses propres chansons. Ceci dit, leur étroite proximité créatrice générera une atmosphère électrique de rivalité compétitive qui sera le secret de la capacité extraordinaire des Beatles à progresser ; et dans les quelques cas de collaboration d'égal à égal, le résultat sera presque toujours remarquable, tirant le meilleur parti de la tension entre leurs personnalités et points forts respectifs.

L'apparition des Beatles en 1962-1963 coïncidera avec l'effondrement du conservatisme dans la Grande-Bretagne des années

1. Ayant appris enfant des rudiments de piano et de trompette de son père Jim, musicien autodidacte, il sera toujours beaucoup plus curieux de la musique que Lennon, appréciant, entre autres, les airs de comédies musicales, le music-hall, le jazz traditionnel et la musique classique. À Hambourg, âgé de dix-neuf ans, il sera intrigué par les disques de Stravinsky d'Astrid Kirchherr et s'intéressera à Stockhausen bien avant que Lennon ne manifeste le moindre intérêt pour l'avant-garde.

2. Par exemple [178] « Maxwell's Silver Hammer ». La légèreté insouciant de McCartney (cf. Coleman, vol. I, p. 199 ; Salewicz, p. 3) reflète un moindre engagement émotionnel que son maussade partenaire. La surface et la forme de la vie et de l'art l'intéressent plus que leurs profondeurs et leurs contradictions, ce qui se manifeste également dans sa fascination pour le son (et non le sens) des mots – un trait qui deviendra plus marqué encore chez lui après la désagrégation des Beatles, lorsque le sarcasme de Lennon ne sera plus là pour l'en détourner.

soixante. Pris en tenaille entre ses promesses électorales et la crise de la balance des paiements, le gouvernement travailliste d'Harold Wilson se verra contraint, en 1964, d'augmenter l'impôt sur le revenu (notamment des tranches supérieures, ce contre quoi George Harrison s'élèvera dans [84] « Taxman »). Heureusement, la vigueur du marché immobilier, soutenue par le plein-emploi, permettra une rapide remontée en flèche de la consommation, en particulier chez les jeunes. La *British Invasion*, dont les Beatles seront les précurseurs, déferlera sur le Top 10 américain pendant près de deux ans, faisant du Royaume-Uni le centre de la galaxie pop, avec une floraison de talents inégalée jusque-là ou depuis. Alors que dans les galeries d'art, on ne parle plus que de Pop-art ou d'Op-art, deux mouvements nés en Grande-Bretagne, une nouvelle génération de créateurs de mode, de mannequins et de photographes emboîte le pas à Mary Quant, lançant la mode des boutiques du *Swinging London*, qui attirera nombre de cinéastes du monde entier, espérant capter dans leurs films un peu de cette frénésie collective. Les distinctions de classes disparaissent du jour au lendemain lorsque les accents nordique ou cockney se voient soudain donner droit de cité à la télévision, dans la publicité ou les relations publiques, autant de domaines dans lesquels l'accent *Oxbridge* (d'Oxford/Cambridge) était jusque-là de rigueur. Les chevelures s'allongent, les jupes se raccourcissent, et le soleil se lève sur une Grande-Bretagne rajeunie, dynamique et bien décidée à prendre du bon temps.

Pourtant, si ce changement sera ressenti très largement, ses effets resteront souvent localisés ou ambivalents. La répression sexuelle d'autrefois va certes disparaître presque totalement de l'horizon de la jeunesse urbaine, au sein de laquelle les distinctions de classe semblent abolies, mais il faudra attendre encore une décennie pour que ce soit le cas dans les campagnes. La censure recule, l'homosexualité est légalisée, les femmes autorisées à recourir à la pilule, à l'avortement et la législation sur le divorce, jusqu'alors excessivement restrictive, est assouplie, autant d'évolutions qui auront préparé le terrain au remplace-

ment du mariage par des « relations » dans les années soixante-dix, et à l'effondrement du modèle de la famille nucléaire dans les années quatre-vingt. La gratification sexuelle immédiate devient l'idéal d'une société dans laquelle la fréquentation des églises baisse en proportion inverse des ventes de postes de télévision. Les traditions passent de mode, la chrétienté est déchue de son influence passée, et l'attention du public se détourne de la nostalgie et de la foi en une vie meilleure après la mort, pour se focaliser avec enthousiasme sur le présent et s'impatienter de l'avènement d'un paradis social terrestre dans un avenir proche. L'accent mis sur les plaisirs informels et immédiats, caractéristique centrale du *Swinging Britain* à l'apogée de la pop entre 1965 et 1967, sera moins présent à l'étranger, particulièrement en Amérique, où deux autres mouvements socio-culturels vont faire leur apparition. Le premier, héritier de la beat generation de la fin des années cinquante, prend la forme d'une « contre-culture » radicale qui, s'opposant brutalement au matérialisme de la *mainstream society*, voit le jour en Californie, avec une densité particulièrement élevée à San Francisco et dans ses environs immédiats. Bien que formulé en termes de libération sexuelle et appuyé sur des conceptions religieuses importées d'Orient, l'axe central de la contre-culture est constitué par les drogues, et une en particulier : l'acide lysergique diéthylamide, LSD en abrégé. Synthétisé en 1938 par un chimiste suisse cherchant un remède contre la migraine, le LSD est un hallucinogène puissant dont la fonction est de court-circuiter temporairement le « concierge » neuronal du cerveau, laissant ce dernier gérer tant bien que mal les informations sensorielles qui, dès lors, lui parviennent sans filtrage préalable – une expérience non censurée de la réalité qui altère en profondeur la conception que l'on se fait de celle-ci. S'ajoutant à la pharmacie contre-culturelle existante (qui comprenait déjà la marijuana, la mescaline et les champignons hallucinogènes) par le Dr Timothy Leary, le LSD attirera pour la première fois l'attention des grands médias au début de l'année 1966 lorsque, en réaction aux initiatives de plusieurs États visant à l'interdire, l'ancien beat Allen

Ginsberg prendra la parole pour encourager tous les Américains en bonne santé et âgés de plus de quatorze ans à prendre au moins un *trip*, afin de percevoir dans toute sa réalité le « nouveau désert de l'Amérique mécanisée ». « S'il est une révolution nécessaire aux États-Unis », déclare alors le poète, « c'est ainsi que nous verrons son avènement ».

La vision de la vie inspirée par le LSD prenait la forme d'un refus de juger souriant, considérant toute pensée « normée » (ce qui incluait toute idée politique de l'extrême-gauche à l'extrême-droite) comme totalement dénuée de sens. Pour ceux dont la drogue avait ouvert les yeux, les problèmes et antagonismes entre les êtres humains n'étaient en rien substantiels, mais pure affaire de perception. Grâce au LSD, l'humanité pourrait enfin dépasser son « état primitif d'irresponsabilité névrotique »¹ et, accomplissant l'unicité de la création, accéder directement à l'utopie. Ceci, toutefois, n'était pas la seule prescription utopique disponible sur le marché. La Nouvelle Gauche américaine, née au lendemain des *freedom rides* et autres marches organisées par le mouvement pour les droits civiques, propose une voie alternative : une croisade néo-socialiste de « réarmement moral », visant à discréditer le système – l'élite au pouvoir étant perçue comme manipulant une Amérique profonde hypnotisée par les médias – et, plus spécifiquement, sa création supposée : la guerre du Vietnam. Cette coalition, dont le SDS (Étudiants pour une société démocratique) constitue l'axe principal, et qui recrute ses jeunes militants sur les campus, est à la fois profondément idéaliste et volontiers moraliste. En cela, elle présente de nombreux points communs avec les mouvements de protestation étudiante qui voient simultanément le jour en France et en Allemagne, et leur révolte oedipienne contre, respectivement, un parti communiste antédiluvien et la conspiration du silence autour du nazisme dans l'après-guerre. Dans un cas comme dans l'autre, la cible principale est la « tolérance répressive » d'une hiérarchie institutionnelle

1. Expression satirique issue du script de Jean-Claude Forest pour *Barbarella*, film réalisé en 1967 par Roger Vadim.

insensible et sans mandat moral à l'égard de tout ce qui est nouveau, jeune, sans préjugés, expérimental ou déraisonnable. Bien qu'en concurrence l'une avec l'autre, la Nouvelle Gauche hyper-politisée et la contre-culture « acide » américaine, apolitique pour sa part, ont beaucoup en commun. Les communautés et l'économie alternative hippie sont fondées pour une partie sur l'idéologie des « structures parallèles » du Comité de coordination des étudiants non-violents, et pour une autre sur la philosophie des Diggers, groupe anarchiste de San Francisco carburant au LSD ayant emprunté son nom et ses principes d'action à un mouvement pré-communiste anglais du XVII^e siècle. Lors des sit-in et autres manifestations organisés à Berkeley au cours des années soixante, il est souvent impossible de distinguer ces deux courants culturels, même si les priorités de la Nouvelle Gauche, tournant autour de l'agitation et de la confrontation, passeront un peu de mode au plus fort de l'influence du LSD en 1966-1967. Ce phénomène aux multiples facettes exercera une large fascination, attirant des centaines de milliers de jeunes pèlerins à San Francisco venus, comme Frank Zappa le dira avec son ironie coutumière, « jouer des bongos dans la boue »¹. Alors en plein travail sur *Sgt Pepper*, les Beatles seront plus affectés par ce ferment que tout autre groupe britannique – McCartney et Harrison se rendront même en Californie pour se faire une idée plus précise de ce qui s'y passait. Nombre de disques de l'époque sont là pour témoigner qu'effectivement, il y avait quelque chose de particulier dans l'air : un optimisme teinté d'insouciance, joyeux, à l'aura spirituelle tangible et d'une informalité rafraîchissante et électrisante (McCartney : « les drogues, quoi ! »)². Pour certains, cependant – Zappa le satiriste, le Velvet Underground et son réalisme urbain ou les Doors dans leurs chansons les plus sombres – tout cela n'est qu'un rêve éveillé

1. « Flower Punk » (*We're Only In It For The Money*, 1967).

2. Le meilleur exemple de cela est *Sgt. Pepper* lui-même, même si chaque personne ayant vécu cette époque pourrait proposer d'autres candidats au titre d'album incarnant le mieux « l'esprit de '67 ». Pour l'auteur de ces lignes, un autre exemple serait le bouillonnant et extatique « The Eleven » du Grateful Dead (sur l'album *Live Dead* de 1970).

un peu niais. Dans les propres rangs des Beatles, un tel scepticisme est l'apanage de Lennon, dont les chansons les plus imprégnées de l'état d'esprit de 1967, [114] « All You Need Is Love » et [123] « Across The Universe », sont peu convaincantes en comparaison de [105] « Within You, Without You », le manifeste philosophique d'Harrison sur *Sgt. Pepper* – et beaucoup moins authentiquement personnelles que le violent [116] « I Am The Walrus » ou le tragico-transcendant [96] « A Day In The Life ». « Paul disait “Venez voir le spectacle” », fera plus tard remarquer Lennon. « Moi je disais “J’ai lu le journal ce matin, oh mon Dieu” ». Sur ce point, il anticipait la transition entre 1967, l'année de la paix et de l'amour, et 1968, celle des barricades. De fait, il était à ce point conscient du fossé croissant entre la contre-culture et l'*establishment* qu'il écrira la très polémique [125] « Revolution 1 » plusieurs mois avant les événements de Mai 1968, dans l'atmosphère raréfiée de la retraite himalayenne du Maharishi Maresh Yogi à Rishikesh.

S'il s'était rendu lui aussi à San Francisco en 1967, Lennon aurait sans aucun doute perçu la pollution croissante de la contre-culture par le mercantilisme et l'imminence de sa plongée dans les drogues dures, et écrit une chanson pénétrante sur ce sujet; mais il était trop accaparé par l'expérience psychédélique de l'exploration de soi pour se préoccuper de tout cela. Tirailé entre les deux extrêmes de sa personnalité, l'une tournée vers lui-même, l'autre vers l'utopie de l'abstraction de soi, il n'était un consommateur typique de LSD que dans sa volonté de se persuader que les effets de cette drogue ne pourraient lui être que bénéfiques. Son expérience dangereuse de la perte d'identité (voir [77]) ne sera aucunement le résultat d'un *bad trip*, mais celui d'une autocomplaisance poussée à l'extrême. Certains auront moins de chance que lui, conservant de cette aventure des séquelles permanentes, voire fatales¹. Ceci étant dit, pour la grande majorité des utilisateurs du LSD (qui, à la fin des années soixante, se chiffreront à plusieurs millions de jeunes

1. Le LSD consommé dans les raves des années quatre-vingt-dix était jusqu'à dix fois moins puissant que la dose moyenne utilisée à la fin des années soixante.

hommes et femmes parmi les plus brillants de leur génération), les effets de ce puissant hallucinogène seront plus bénins, quoique souvent insidieux sur le long terme.

Le paradoxe de la soi-disant « drogue de l'amour » est que l'empathie universelle qu'elle suscite se traduit rarement de manière concrète par l'amour d'autres êtres humains, un phénomène dû à la négation de soi qu'implique l'expérience du LSD, dans laquelle la notion d'individualité perd toute importance. En l'utilisant, l'individu lambda se trouve en mesure d'accéder directement à l'état de « conscience océanique » auquel un mystique ne peut parvenir qu'au terme de longues années de préparation et de nombreux stades intermédiaires vers la pleine conscience de soi – le résultat étant que la plupart des consommateurs de cette drogue concluront de l'expérience, assez naturellement du reste, que la réalité n'était qu'un chaos d'énergies désordonnées, dénué de sens ou de finalité. En l'absence de tout moyen d'évaluer objectivement un tel phénomène, il n'y a plus guère d'autre option que de le trouver « plutôt sympa » (*dig it*). Il y a ainsi, au cœur de la contre-culture, un *vacuum* moral: non pas Dieu, mais le « vide » (*The Void*). Résumé, selon la devise du magazine *Rolling Stone*, par la formule de *cosmic giggle* (« ricanement cosmique »), ce « vide » induisait une vision du monde dénuée de tout fondement philosophique ou moral, et par là même, des plus précaires; une étude sociologique de l'époque notera d'ailleurs que les hippies se délectaient de cette « insécurité ontologique », considérant ceux qui s'obstinaient à chercher des vérités absolues avec une ironie méprisante – ironie que ceux qui en étaient l'objet ne percevaient souvent pas, et comprenaient encore moins¹.

En dépit de cela, la perspective hippie, si tant est qu'un groupe si hétéroclite ait pu se fédérer autour de positions communes, n'était en rien désinvolte. Sa culture était kaléidoscopique et inventive, activement en quête d'une meilleure connaissance de soi et d'une société plus juste. Le rejet des hippies par les punks de 1976-1977 sera celui d'une caricature, démontrant qu'ils n'avaient qu'une

1. Willis, *passim*.

idée approximative de ce contre quoi ils croyaient se rebeller¹. Le sentiment communautaire des hippies, loin d'être purement idéologique, était bien réel, et nombre de leurs préoccupations – attitude ouverte sur le plan du sexe, intérêt pour la spiritualité, conscience inédite des enjeux environnementaux, enthousiasme pour les technologies et médecines alternatives – seront rapidement assimilées par la frange la plus « pointue » du grand public. En outre, les hippies convaincus prendront rapidement conscience des dangers de la drogue, préférant poursuivre leurs quêtes intérieures par l'entremise du mysticisme oriental (leur respect des traditions – pourvu qu'elles soient plus anciennes que celles de la génération précédente – contrastait nettement avec l'iconoclasme intransigeant de leurs rivaux de la Nouvelle Gauche, parmi lesquels on trouvait les propres maîtres à penser des punks, les situationnistes). Toutefois, seule une petite minorité de ceux qui avaient consommé un jour du LSD adoptera durablement ce mode de vie. Pour la majorité, l'estime de soi supplantera bientôt la contemplation de soi, et au détachement joyeux succèdera hélas le genre de petits jeux nihilistes dont la sordide philosophie discordienne de la trilogie *Illuminatus*² est l'illustration parfaite.

Propagé par un léger brouillard de drogues et d'idées mal dégrossies, ce qui avait commencé, parmi les artistes modernes, comme un flirt avec l'indéterminisme (voir [144]) s'insinuera la culture populaire par l'intermédiaire de la culture pop de la fin des années soixante. Le résultat sera ce que l'on pourrait appeler la « mentalité rock » : un état d'esprit (régulièrement associé, au

1. Peter Roberts : « L'idée centrale de la contre-culture, c'est que les hippies devenaient des vedettes de la vraie vie. L'idée du hippie comme aristocrate. » (Green, *Days In The Life*, p. 188).

2. Shea et Wilson (1975). *Illuminatus*, dans lequel toutes les références croisées cryptiques ayant jamais traversé un esprit imbibé de drogues se retrouvent mêlées au sein d'une monumentale intrigue politique, suscitera un engouement passager au milieu des années soixante-dix parmi les rescapés de la contre-culture. Il est intéressant de comparer sa mentalité paranoïaque de théorie du complot avec celle de Charles Manson, telle que l'ont documentée Bugliosi et Gentry (1974).

cours des décennies suivantes, à des meurtres irrationnels et autres pactes suicidaires) dans lequel les pulsions supplantent l'éthique sous la tutelle hasardeuse de paroles à la signification incertaine¹. Les Beatles apporteront une contribution substantielle à ce vide de sens amoral avec les textes et effets sonores aléatoires des chansons de la fin de leur carrière; et de la même manière qu'ils en subiront le contrecoup avec le délire collectif autour de la mort supposée de McCartney (voir [144]) puis l'assassinat de Lennon par un fan dément en 1980, le relativisme ludique du Summer of Love sera payé de retour en 1968-1969 avec l'apparition de groupuscules extrémistes carburant au LSD comme les Motherfuckers, la Manson Family, le Molotov Cocktail Party et les Weathermen. On constatera alors que l'acide pouvait transformer ses adeptes aussi bien en pacifistes *flower power* qu'en guérilléros urbains armés jusqu'aux dents.

Le lien le plus explicite entre l'acide et la violence anarchiste sera incarné par les Weathermen. Responsables de milliers d'attentats contre les institutions américaines entre 1969 et 1972, ils tenteront de prévenir toute infiltration par le FBI ou la CIA en organisant des réunions durant lesquelles toutes les personnes présentes devaient prendre du LSD, l'idée étant qu'aucun policier ne pourrait dissimuler sa véritable identité pendant un *trip*. En 1970, ce groupe – plus tard rebaptisé Weather People par égards pour ses adeptes féminines, aussi nombreuses que zélées – libèrera le pape du LSD Timothy Leary, acclamé comme une figure clé de la « révolution », d'une prison à sécurité minimale. Ayant pris soin de se munir d'un revolver avant de fuir pour l'Algérie, l'ancien prophète de l'amour et de la paix exhortera ses derniers fidèles assez crédules à « bouger leurs culs non-violents et hypocrites »

1. À la fin des années soixante-dix, les stars de la pop les plus perspicaces percevront les dangers d'une telle perspective et, soit abandonneront leurs poses grandiloquentes, soit s'assureront qu'elles soient comprises comme empreintes d'une certaine ironie. L'idiome heavy-metal, moins subtil, perpétuera cependant cette tradition, accompagnée comme il se doit de ses coutumières obsessions sinistres et/ou tragiques (et suscitant au final une contre-attaque des fondamentalistes chrétiens).

et libérer par la force tous les autres représentants encore emprisonnés de la société alternative autrefois inoffensive. Si les Beatles n'auront jamais directement à voir avec tout cela, Lennon, ayant renoncé à sa posture de scepticisme, acceptera néanmoins d'écrire [179] « Come Together » pour la campagne électorale californienne de Leary en 1969, et se retrouvera plus tard à composer un hymne à la gloire de John Sinclair des White Panthers, avant d'inviter l'inénarrable Jerry Rubin à officier aux bongos dans son groupe pseudo-révolutionnaire new-yorkais. À vrai dire, tout ce que l'époque aura généré d'un tant soit peu significatif, même ridicule ou déshonorant, aura presque aussitôt trouvé sa place dans la vie et l'œuvre des Beatles.

S'il est vrai que la rébellion de la jeunesse de la fin des années soixante-dix finira par dégénérer en une sinistre pantalonnade de rhétorique vertueuse et de violence stérile, il serait malhonnête de nier que ces attitudes étaient pour une large part la conséquence de l'arrogance répressive imperturbable de l'*establishment* de l'époque¹. Aussi brutal que la répression du mouvement pour les droits civiques quelques années auparavant, l'assaut des agences gouvernementales américaines contre la contre-culture sera lancé à grande échelle, et ce au moyen de méthodes paramilitaires allant du sabotage à l'espionnage en passant par la violence physique. Autant les yippies d'Abbie Hoffman avaient été en grande partie responsables des émeutes de la convention démocrate de Chicago en août 1968, autant la violence policière (celle de la police d'État à People's Park en 1969 et à l'Ohio State University en 1970) apparaît totalement disproportionnée, faisant le lit de l'extrémisme au point que l'on peut se demander si tel n'était pas l'objectif recherché. Le problème n'était plus seulement celui d'une classe ouvrière agacée par l'antipatriotisme affiché de jeunes privilégiés de la classe moyenne. Le gouvernement américain, assailli simultanément par la flambée des ghettos noirs et par la

1. Cf. le procès à grand retentissement des Huit de Chicago en 1969, entre autres parodies de justice du même acabit dans l'Amérique et la Grande-Bretagne de l'époque.

montée de la contestation vis-à-vis de la guerre du Vietnam, voyait dans la critique sociale de la contre-culture une menace directe pour la sécurité nationale. Envisagée ainsi, la coalition constituée par les hippies et la Nouvelle Gauche était considérée comme un « ennemi intérieur » qu'il convenait d'anéantir. Ainsi, ce qui avait commencé comme un conflit, profond mais néanmoins pacifique, entre conservatisme parental et idéalisme juvénile, dégénèrera progressivement en affrontement frontal entre un passé répressif et un avenir ultra-libertaire¹.

L'axe de cette confrontation était le présent révolutionnaire : le *maintenant* dans lequel toutes les revendications protestataires devraient rituellement se voir satisfaites. C'est l'utilisation systématique de ce mot magique comme slogan des manifestations qui, plus que quoi que ce soit d'autre, distinguera les années soixante de la décennie précédente, matérialisant la ligne de démarcation entre l'instabilité précaire du monde actuel et la rigidité austère de celui qui lui avait donné naissance entre 1963 et 1973². Le credo des générations précédentes avait été celui d'une accumulation de biens prudente et ordonnée, fondée sur une planification budgétaire de l'avenir et une modération des appétits individuels. Fondé sur une éthique de la pénurie, ce mode de vie – rejeté comme « bourgeois » par les révolutionnaires des années soixante, mais adopté volontiers par le prolétariat – était apparu de plus en plus obsolète à mesure que la prospérité de l'après-guerre se généralisait et que les jeunes, pour la première fois, disposaient d'un pouvoir d'achat conséquent. Cependant, si ce bien-être relatif aura peut-être été directement à l'origine de la focalisation nouvelle sur l'instant présent, il aura été accompagné d'une évolution plus profonde : une réaction contre le matérialisme, comparable à celle des beats

1. Cf. « Crown of Creation » du Jefferson Airplane, « Five To One » des Doors, « Mom & Dad » des Mothers of Invention, « Killing Floor » de l'Electric Flag, « Someday (August 29 1968) » du Chicago Transit Authority, *Kick Out The Jams* de MC5, etc.

2. Cf. la maxime hippie/orientale « sois ici et maintenant », le « nous voulons le monde et nous le voulons maintenant » des Doors (« When The Music's Over »), etc.

et des existentialistes dans les années cinquante. Celle-ci découlait pour une large part (comme les Beatles le souligneront dans [86] « Eleanor Rigby ») de l'incapacité de l'Église à représenter davantage qu'un lieu de socialisation hebdomadaire. En promettant à ses fidèles l'immortalité, le christianisme avait, pendant des siècles, détourné leur attention des injustices du présent par la promesse d'un futur radieux. Mais dans les années cinquante, époque qui avait vu grandir les Beatles et leur public, il était devenu évident que la religion ne disposait plus des arguments surnaturels susceptibles de soutenir une telle affirmation. Les jeunes ne pouvaient que constater que les postulats de leurs parents étaient obsolètes et que, puisque ce monde était le seul qu'ils connaîtraient jamais, différer le plaisir de l'exploration de soi n'avait désormais plus de sens. La vie et l'œuvre des Beatles sont de parfaits exemples de « culte du présent » post-chrétien. Les textes de leurs premières chansons, sont totalement dénués de la bonne humeur bien élevée ou de la sagesse proverbiale universelle de la musique populaire d'avant 1963 ; empreints, au contraire, d'insouciance, d'espièglerie, d'immédiateté et de sensationnalisme – émanation d'esprits ne respectant ni l'âge ni l'expérience, intéressés seulement par les frissons, désirs et déceptions du présent. Lennon attribuera plus tard cette manière d'envisager la vie à l'influence du LSD, mais le mot d'ordre « vivre maintenant, en cet instant »¹ était dès le départ un ingrédient central de la culture des années soixante. De plus, ce sentiment se communiquait d'une génération à l'autre, et était partagé par un grand nombre de trentenaires et quadragénaires. Il est vrai que le format de la pop moderne – cycle de vie de plus en plus court, proportion élevée de déchets, forte soumission aux modes et aux carcans stylistiques – est intrinsèquement celui de l'instantanéité. Parmi les cent premiers enregistrements des Beatles, peu dépassent la barre des deux minutes, et tous sont organisés autour de structures à base de répétition rapide d'un cycle, parfaitement synchrone avec le rythme saccadé, évoquant celui d'une

1. Wenner, p. 136. Lennon : « Le message des Beatles, c'était : soyez ici maintenant » (Sheff et Golson, p. 70).

chaîne de montage, du juke-box. En comparaison de la tranquillité somnolente des chanteurs de charme des années cinquante, tels Perry Como ou Michael Holliday, la pop des années soixante était, pour reprendre les mots de l'expert culturel attitré des Who, Pete Townshend, « hors de contrôle » (*in a flat spin*).

Paramètre essentiel de la vie pop, l'instantanéité était logiquement omniprésente dans la musique des Beatles. Leur comportement domestique – les Rolls-Royce garées devant des maisons remplies d'objets onéreux dont ils se désintéresseraient aussitôt – était identique à celui des autres jeunes stars de la pop, et relevait finalement d'une forme accélérée du syndrome du « nouveau riche ». Pourtant, comme l'observera amusé George Martin, ce culte de l'instant, mélange improbable d'avidité et de détachement, caractérisait également leur travail en studio. Trop pressé de s'exprimer, Lennon ne prendra jamais la peine d'apprendre à jouer correctement d'un instrument. Plus studieux que son partenaire, McCartney fera pourtant montre de la même impatience, manifestant de l'irritation lorsque les techniciens d'Abbey Road tardaient un peu trop à mettre en place les nouveaux effets d'enregistrement que lui-même et ses collègues exigeaient constamment. Si un arrangement ou un instrument inhabituel ou un orchestre entier étaient nécessaires, les Beatles s'attendaient à ce qu'ils soient disponibles sur-le-champ. L'attente tuait cette spontanéité qu'ils prisent tant, et les ramenait au monde de patience, de plaisirs différés et de lenteur de leurs parents (même les longues heures d'improvisation auxquelles ils s'adonneront vers la fin de leur carrière en studio seront gouvernées par la même obsession de l'instant présent : les assistants de Martin baillant et guettant l'horloge d'un air las pendant que les quatre Beatles jouent sans discontinuer, égarés dans un « maintenant » collectif sans fin).

Si la foi des Beatles dans l'instantanéité produira des résultats musicaux remarquables (mais aussi, de temps à autre, abominables), elle fonctionnait moins bien transposée dans le discours de tous les jours. La franchise irrévérencieuse de leurs premières interviews était drôle et attachante précisément parce qu'elle n'était à

l'évidence pas calculée. À la différence des vedettes pop qui les avaient précédés – dressées à réciter leurs dates de concerts à venir et leurs couleurs préférées – les Beatles répondaient à la presse par de facétieuses improvisations inspirées par ce qui se passait autour d'eux, dans le présent immédiat. Ceci étant, dès que des sujets plus sérieux étaient abordés, leur pensée pouvait souvent apparaître triviale et confuse. Les remarques détachées et imprudentes de Lennon sur Jésus et l'aveu négligent de McCartney de ses expériences répétées de prise de LSD leur vaudront des réactions scandalisées, et la « philosophie » de leur entreprise Apple sera à la fois nébuleuse et extrêmement dispendieuse. Et lorsque Yoko Ono, à qui l'on demandait comment elle se serait « occupée » d'Hitler, répondit qu'elle aurait changé son attitude en couchant avec lui, l'hilarité suscitée parmi les journalistes présents par ce « rédemptionnisme immédiat » piquera Lennon au point de lui faire perdre son sang-froid, révélant la nature tout aussi immédiate de son pacifisme. Les Beatles cheminaient dans la vie de façon instinctive : ils agissaient ou s'exprimaient d'abord, ne réfléchissant (lorsqu'ils le faisaient) que dans un second temps.

Prescrit en partie par l'autodérision typique des habitants de Liverpool qui interdit à quiconque de monopoliser trop longtemps l'attention, le caractère décousu des conférences de presse des Beatles s'expliquait principalement par le fait qu'ils étaient un groupe. Avant eux, les formations pop étaient habilement présentées comme des solistes ou des entités clairement hiérarchisées, chacune possédant un leader identifié. Avec leur uniformité fascinante, à la limite du clonage, et leur propension à parler tous en même temps, les Beatles introduisaient d'un seul coup plusieurs motifs-clé des années soixante dans le lexique culturel : l'effet de masse, la simplicité de la classe ouvrière, le scepticisme joyeux de la rue et – plus provocant encore pour le *statu quo* – une simultanéité qui subvertissait toutes les conventions de préséance. La simultanéité, éphémère mot à la mode avant 1914 parmi les poètes parisiens et les cubistes, sera remise au goût du jour au début des années soixante par Marshall McLuhan, dans des textes vantant

la libération de société de la « tyrannie » de l'imprimé par les médias de masse électroniques (le plus dominant étant – et pour longtemps encore – la télévision). Déplorant la pensée linéaire et les opinions arrêtées, qu'il considérait comme des sources de conflit et de tension pour l'esprit occidental, McLuhan se réjouissait de l'écoulement chaotique de la simultanéité médiatique, des échanges entre les gens et de l'exacerbation de l'expérience sensorielle. Plus guère lu de nos jours, il était un prophète de la fragmentation moderne – du zapping télévisuel, du multiculturalisme, du multimédia, de la politique multipolaire, de la sexualité polymorphe et du relativisme critique extrême du déconstructivisme. De par leur personnalité, collective comme individuelle, les Beatles étaient de parfaits disciples de McLuhan. Plus important, leur travail démontrait qu'ils étaient eux aussi, à leur manière, des prophètes : les pionniers d'un nouvel art populaire « simultané ». Se référant, avec un dédain ostensible, au *In His Own Write* de Lennon lors d'une intervention à la Chambre des Communes en 1964, Charles Curran décrira son auteur comme vivant « dans un état de sous-alphabétisation pathétique ». « Il semble » ricane-t-il, « avoir mis bout à bout des fragments de Tennyson, Browning et Robert Louis Stevenson tout en écoutant d'une oreille distraite les résultats de football à la radio ». Ce résumé, pour peu que l'on remplace Tennyson par Lewis Carroll et les résultats de football par les Goons, était en fait assez perspicace pour ce qui concernait Lennon¹. Inaugurant un style qui allait ensuite se généraliser parmi la jeune génération, les Beatles aimaient s'entourer d'un bruit de fond médiatique incessant – journaux et magazines éparpillés partout, transistors et postes de télévisions allumés en permanence. En dehors du fait qu'ils trouvaient ce mode de vie amusant – savourant les coïncidences et contrastes de style entre art « noble » et populaire qu'il impliquait –, ils appréciaient cette simultanéité pour les références croisées aléatoires, suggérant

1. Ses écrivains préférés sont Robert Louis Stevenson (*L'Île au Trésor*), Edgar Allan Poe, James Thurber, Edward Lear, Richmal Crompton, Kenneth Grahame, et (par dessus tout) Lewis Carroll.

des idées qui, autrement, ne se seraient jamais présentées à eux. Beaucoup de chansons des Beatles naîtront ainsi de la rencontre fortuite entre des manchettes de journaux et des fragments de chansons entendues à la radio. En outre, à mesure qu'ils gagneront en assurance, ce facteur aléatoire prendra de plus en plus d'importance, le groupe tirant régulièrement parti d'occurrences accidentelles pendant l'enregistrement (comme la retransmission radiophonique du *Roi Lear* insérée fortuitement dans la coda de [116] « I Am The Walrus »), ou en organisant délibérément des événements musicaux aléatoires (le plus ambitieux étant [127] « Revolution 9 », évocation explicite de la simultanéité saturée des consciences dans l'ère moderne).

Envisagée en tant que *morceaux* (et non plus en tant que *chansons*), l'œuvre des Beatles se fera de plus en plus multifocale : la ligne vocale principale, traditionnellement dominante, devra de plus en plus souvent rivaliser, auprès de l'oreille de l'auditeur, avec des harmonies déconcertantes, des contre-mélodies instrumentales, des bandes à l'envers et divers autres effets sonores perturbateurs. Utilisant à plein les possibilités de superposition offertes par l'enregistrement multipiste, ils mettront au point une nouvelle façon de réaliser des disques, dans laquelle la polyphonie planifiée à l'avance sera remplacée par l'empilement imprévisible d'informations sonores simultanées, altéré par la distorsion de signal et transformé un peu plus encore lors des processus de mixage et de montage. Le même état d'esprit multifocal influera sur leurs textes qui, des transpositions littérales à peine réfléchies d'une simple humeur musicale proposées sur leurs premiers enregistrements, évolueront vers une forme d'écriture automatique, dont le produit sera ensuite décortiqué puis dispersé dans le chaudron sensoriel du son d'ensemble. L'approche lettrée, artisanale et substantielle des représentants d'une stabilité sociale révolue, les Ira Gershwin, Cole Porter, Lorenz Hart, Frank Loesser, Oscar Hammerstein et autres Noël Coward, était désormais remplacée par un *maelström* insaisissable d'impressions, de perceptions et de plaisanteries fragmentaires, reflets de l'esprit de collage d'une ère nouvelle caracté-

risée par l'instantanéité, la simultanéité et le goût pour l'aléatoire. Ce qui ne signifie pas pour autant que les Beatles aient mis de côté toute exigence formelle – bien au contraire. Lennon et McCartney possédaient un flair sans faille pour détecter les points faibles de leurs propres créations et trouver des moyens de les améliorer, apportant à leur travail une rigueur structurelle, certes hautement personnelle, mais dont la forte densité d'incidents musicaux prouvait qu'ils étaient aussi des auditeurs attentifs. Cependant cette démarche différait de celle de la génération précédente en ce que son souci premier n'était plus la chanson elle-même, mais le résultat final de ce processus : le *morceau*, en tant que produit hybride de l'art populaire et de la technologie. Ce qui avait enthousiasmé les Beatles dans les premiers disques de rock'n'roll et de rhythm'n'blues, c'était la singularité absolue de leur son. Et ce qui les réjouissait (et formait simultanément leur créativité future) était d'analyser comment leurs éléments constitutifs de chaque morceau – le texte, la mélodie, les lignes vocales et instrumentales, les arrangements et la production – interagissaient. C'est avec cet arrière-plan multifocal à l'esprit que Lennon écrivait ses chansons, avec l'intention première de « créer un son » (« les mots importaient finalement assez peu »)¹. Et si McCartney, avec ses pastiches stylistiques et ses chansons narratives, s'inscrivait davantage dans la continuité des générations précédentes, il le faisait principalement pour capter l'attention de son auditoire, élargissant par ces allusions idiomatiques le terrain d'action du groupe. À mesure que leurs rivaux adopteront la même démarche, la pop cessera de n'être qu'un vecteur stable de confirmation sociale pour se muer en culture proliférante de cartes postales musicales et de notes

1. Bob Dylan – qui avait lui aussi commencé par se passionner, adolescent, pour le blues rudimentaire et les disques de rhythm'n'blues avant de se convertir à l'idiome plus intellectuel du folk et de la *protest-song* – conseillera à Lennon d'« écouter les textes ». Ce dernier lui répondra qu'il s'en fichait complètement, qu'il préférerait « le son, la globalité » (et d'expliquer, citant McLuhan, « tu vois, le message, c'est le médium »).

prises au jour le jour : un genre de forum pour initiés où l'on peut échanger ses réflexions sur ce changement multifocal accéléré¹.

Caractérisée par une évolution rapide et décentralisée, la culture pop des années soixante était foncièrement démocratique. Fondée davantage sur l'émotion que sur le sens littéral, elle traduisait en outre une réappropriation par la classe ouvrière d'un médium jusque-là monopolisé par des professionnels issus de la classe moyenne ne manifestant guère d'empathie avec la culture de l'homme de la rue. Pionniers de cette démocratisation, les Beatles seront surpris et amusés, en pénétrant pour la première fois dans les studios d'Abbey Road en 1962, de le découvrir peuplé de techniciens aux allures de laborantins en blouses blanches. Cette scène curieuse était en outre révélatrice de l'existence d'une façon « correcte » de procéder, au départ inadaptée à leur son mais que sept ans d'expérimentations tous azimuts, déclinés en une douzaine d'albums, allaient bouleverser en profondeur (microcosme de l'offensive contre l'orthodoxie en cours dans l'ensemble du spectre culturel, la révolution opérée en studio par les Beatles, motivée par les exigences de l'imagination rebelle de Lennon, sera échafaudée par McCartney, plus méthodique dans son exploration, en tandem avec George Martin et ses ingénieurs du son, les très doués Geoff Emerick et Ken Scott). Le seul aspect significatif de la pop que les Beatles échoueront à changer sera le *business* lui-même. Malgré la chance d'être tombés sur l'un des seuls managers honnêtes de Grande-Bretagne (le seul, en tout cas, à voter travailliste), ils n'en termineront pas moins, comme tant d'autres avant eux, leur carrière commune sur le champ de bataille du litige contractuel. Et quelques décennies plus tard, rien n'a changé : c'est en direction des comptes bancaires des hommes d'argent que continue à converger la majeure partie des flux financiers générés par la profession.

1. Roger McGuinn des Byrds se souvient de la camaraderie transatlantique entre les musiciens pop au milieu des années soixante comme d'une « sorte de code international qui circulait dans les deux sens par le biais des disques » (Somach & Somach, p. 166).

De toutes les manifestations d'instantanéité des années soixante, la plus regrettable fut assurément la « révolution immédiate » de l'euro-maoïsme. Si en Grande-Bretagne, les changements du milieu des années soixante pouvaient être symbolisés par l'image d'un photographe en jean conduisant une Rolls-Royce, à l'étranger l'impulsion démocratique était moins joyeuse et hédoniste, et plus sérieusement politique. Succédant à l'insurrection sociale de la première moitié de la décennie, la guerre du Vietnam provoquera une insurrection morale dans la seconde; mais ce n'est qu'au lendemain de la Révolution Culturelle lancée par Mao Tsé-toung en 1966 que la gauche européenne trouvera une nouvelle religion pour remplacer celle que la révélation des crimes de Staline par Khrouchtchev avait anéantie en 1956. L'attrait majeur de la révolution maoïste de 1966, dans l'ère de l'instantanéité, était qu'elle éliminait les phases préparatoires du modèle léniniste en postulant de se projeter immédiatement dans un millénaire communiste abolissant d'un seul coup toute distinction de classe. Ceci, pour les jeunes idéologues occidentaux exaltés, revenait à opérer « une rupture historique ». Il ne restait plus dès lors qu'à descendre dans la rue pour « abattre les murs ».

Dans l'atmosphère grisante de simultanéité et de culte de l'instant présent qui caractérisait les années soixante, l'enthousiasme pour la révolution immédiate de Mao se propagera rapidement sur les campus de France, d'Allemagne, d'Italie, d'Espagne et de Grande-Bretagne – et de nouveau les Beatles se retrouveront, culturellement, au beau milieu de l'action. Pour avoir laissé entendre que provoquer l'*establishment* avec des drapeaux rouges ne susciterait de sa part qu'une réaction violente, [132] « Revolution » de Lennon sera vilipendé par la presse de gauche des deux côtés de l'Atlantique (voir [125]). Le cinéaste radical Jean-Luc Godard, qui venait alors de réaliser un portrait très politiquement correct des Rolling Stones, fustigera les Beatles pour leur apolitisme¹, attaque qui, si elle ricocha sur Lennon, reflétait bien l'humeur dominante chez les activistes d'extrême-gauche de l'époque.

1. *International Times*, 6 septembre 1968.

Aiguillonnés par des démagogues comme Foucault ou Sartre appelant à « l'action directe » (la violence) et à « la justice du peuple » (le lynchage), les gauchistes détourneront l'énergie optimiste des années soixante pour la transformer en « émeute tournante ». Si le soleil brille encore sur les festivals rock en plein air, presque entièrement pacifiques et dont l'âge d'or se prolongera encore pendant cinq ans, 1968 projettera une ombre de pessimisme qui ne cessera de s'allonger au cours de la décennie suivante, et dont la conclusion logique sera la fureur des années 1976-1978 et le cynisme de la décennie suivante. Les troubles étudiants agiteront la Grande-Bretagne jusqu'à la fin des années soixante, avant d'être supplantés par le situationnisme violent de l'Angry Brigade. Sur le continent, l'euro-maoïsme persistera dans les années soixante-dix, avec ses émeutiers casqués descendant régulièrement dans la rue en France et ses anarchistes qui, en Allemagne, forceront l'entrée des concerts pour les « libérer ». Finalement, en désespoir de cause, il entrera dans la clandestinité pour perpétrer braquages, enlèvements et assassinats sous les bannières d'Action Directe, des Brigades Rouges ou de la Fraction Armée Rouge¹.

Les révoltes étudiantes de la fin des années soixante – non seulement en Europe occidentale mais aussi en Tchécoslovaquie, en Amérique et au Japon – seront étonnamment vite oubliées. Dès 1972, les campus auront retrouvé leur calme, le « temps des révoltes étudiantes », comme le chantaient les Beach Boys², appartenant à ce point au passé qu'il sera possible d'étudier à l'université au milieu des années soixante-dix en ignorant jusqu'à son existence. À son zénith, ce tumulte avait pourtant divisé l'Amérique avec elle-même plus violemment qu'à n'importe quel autre moment de son histoire depuis la guerre de Sécession, et n'était pas passé très loin de renverser le gouvernement français. Cependant ses conquêtes réelles seront maigres : quelques modifications dans

1. Pourtant les doyens de la gauche approuveront : Genet soutenait la Bande à Baader, et Sartre continuera à cautionner la violence des jeunes euro-maoïstes. On verra même quelques « purs et durs » approuver Pol Pot.

2. *Surf's Up* (1971).

les programmes scolaires et divers ajouts mineurs au code civil. Certes, prôner, comme le faisait la gauche révolutionnaire, l'auto-régulation et la démocratie participative, était fort à propos; mais son idéologie de lutte des classes était déjà anachronique en 1968. Le legs le plus important de l'impulsion démocratique des années soixante aura en réalité été transmis par des sources enracinées dans l'époque: le mouvement pour les droits civiques (l'émancipation noire et le multiculturalisme), les hippies (les groupes de pression dans les domaines de l'environnement et de la santé) et la société permissive (le féminisme et la libération homosexuelle). D'essence foncièrement populaire, les années soixante étaient aussi profondément non-idéologiques, préférant le réformisme social à la révolution politique. À ce titre, les événements de 1968 étaient une sorte de théâtre de rue interprété par des radicaux de classe moyenne trop embrouillés dans leurs dogmes pour s'apercevoir que la vraie révolution des années soixante était en marche non pas dans le champ du pouvoir institutionnel, mais dans l'esprit des gens ordinaires. Les « masses », que les activistes avaient appris à envisager comme une matière inerte qu'il convenait de modeler selon leurs desseins, se révéleront imperméables à leurs tentatives grossières d'élever leur conscience comme à leurs *happenings* prétentieux, supposés révéler leurs « vrais désirs ». Elles savaient parfaitement quels étaient leurs désirs, et s'employaient du reste à les satisfaire.

La véritable révolution des années soixante – plus puissante et décisive pour la société occidentale que n'importe lequel de ses effets annexes – aura été intérieure, de l'ordre de l'instinct et de l'hypothèse: une révolution dans les têtes. Bien peu n'en auront pas été affectés d'une manière ou d'une autre, et le monde en sera ressorti changé plus profondément qu'il l'aurait été si son impulsion avait été purement politique. C'était une révolution de, *et à l'intérieur de*, l'homme ordinaire; une révolution (comme l'observera Aaron Copland, auteur de la « fanfare » éponyme) dont le manifeste – ses travers comme ses qualités, ses défaites comme ses victoires, ses confusions comme ses lucidités – n'est lisible nulle

part dans une lumière plus éclatante que dans les disques des Beatles. De fait, le fossé générationnel qui s'était ouvert au cours des années cinquante s'est révélé être non pas une querelle entre des groupes précisément circonscrits de parents et d'enfants, mais un véritable gouffre historique entre deux modes de vie. Après les années soixante, les références au conflit des générations se feront plus rares, principalement parce que cette notion n'aura plus guère de sens pour une majorité de gens ; de fait, il aurait semblé raisonnable à l'époque de supposer que cette lésion s'était miraculeusement refermée et avait guéri. Cependant, la réalité est qu'un nouveau mode de vie avait supplanté le précédent d'une façon si convaincante et généralisée que la société avait opéré la transition mentale correspondant sans vraiment s'en rendre compte (de la même façon que la livre Sterling, à la même époque, était passée du système impérial au système décimal).

Période de transition, les années soixante auront vu le passage d'une société à la cohésion maintenue tant bien que mal par une foi déclinante, à une masse en voie de désocialisation accélérée de groupes et d'individus ne partageant plus guère qu'un désir de gratification instantanée ; du présupposé sécurisant d'un consensus autour de hiérarchies et de valeurs figées à une ère de points de vue multiples et d'égalitarisme sourcilieux ; d'un monde naïf de progrès quantifiables où l'on reportait docilement sa jouissance à plus tard à une avide simultanéité d'informations et d'idées politiques parcellaires ; d'une raideur morale stérile et frustrante à un sensationnalisme médiocre. Cette décennie aura vu la fin de ce que le dramaturge (et scénariste de *A Hard Day's Night*) Alun Owen appellera « le droit divin de l'*establishment* » ; certes, ce dernier n'en disparaîtra pas pour autant, mais il aura au moins renoncé à son arrogante illusion d'immunité. Quarante ans plus tard, la culture politique conservatrice de l'Occident, démocratisée par le bas et harcelée par des médias méprisants, est déchirée par des luttes intestines et gangrenée par la corruption. Pourtant, ironie de l'histoire, le socialisme orthodoxe – autrement dit la foi séculaire en l'humanisme – semble tout aussi obsolète face au chaos multi-

focal de l'égoïsme moderne. La vérité est que les années soixante ont inauguré une ère post-religieuse dans laquelle ni Jésus ni Marx ne présentent le moindre intérêt pour une société fonctionnant surtout, désormais, en-deça du niveau de l'esprit rationnel, dans une dimension émotionnelle et physique d'appétits personnels et d'insécurité privée¹.

Ces contradictions ne furent jamais résolues à l'époque, et c'est avant tout leur confrontation qui aura généré cette électricité que des millions de gens perçurent alors dans l'air. Symbolisée par Bob Dylan et les Rolling Stones, la révolte de la jeunesse contre l'autorité institutionnelle fut, dans un premier temps, moins perceptible chez les Beatles, car réprimée par un Brian Epstein soucieux qu'ils restent attrayants pour le grand public. Toutefois, même formatés pour une consommation familiale, les Beatles ne se sentaient pas moins anticonformistes que leurs collègues, et une fois émancipés de l'emprise bienveillante d'Epstein après 1966, ils décideront, non sans quelques cafouillages, de livrer désormais sans détour

1. Si la majorité de la population des pays développés continue à croire en l'âme et son salut post mortem, la religion dans le sens traditionnel – une conception de l'au-delà standardisée par des institutions sacrées monolithiques – a été largement supplantée par la croyance individuelle subjective en un Dieu « personnalisé », aux anges, ou en un transcendantalisme très général, inspiré des expériences de « mort imminente ». Le christianisme s'est scindé en une multitude d'églises et de sectes, certaines ne comptant qu'une poignée d'adeptes. Cette tendance est particulièrement marquée aux États-Unis, où les sondages montrent régulièrement que la majorité de la population revendique une forme de croyance « chrétienne » ou « religieuse ». En comparaison des religions traditionnelles, ces revendications relèvent au mieux d'une forme de foi de convenance – passive, sentimentale, souvent impossible à différencier du patriotisme, et que l'on adopte ou délaisse selon le degré d'inconfort occasionné par ses prescriptions morales (un relativisme d'auto-pardon symbolisé par l'hypocrisie des leaders évangélistes américains). Du point de vue des islamistes fondamentalistes, la revendication par les Américains moyens de leur foi peut sembler relativement timide. En outre, lorsqu'elle est confrontée à ses propres fondamentalistes aux élections, l'Amérique dans son ensemble continue à exprimer son attachement aux valeurs séculières.

le fond de leur pensée. Lennon et Harrison étaient les principaux dissidents; Lennon, en particulier, était furieux à l'idée qu'on puisse soupçonner les Beatles de s'être laissés embourgeoiser – par le *show-business* ou, ensuite, par les mondes imaginaires du LSD (socialiste de tempérament mais votant conservateur pour garder son argent, il personnifiait toutes les tensions et contradictions inhérentes à la période de transition que furent les années soixante, et à ce titre, l'avoir choisi – comme le fit Desmond Morris – comme « Homme de la Décennie » était plutôt perspicace.)

Au moment même où les Beatles reprendront en main leur destinée – coïncidant avec l'apparition simultanée du LSD et de la contre-culture – les journaux conservateurs commenceront à prédire la disparition des « groupes de rock » et attaquer le culte de la jeunesse et de la nouveauté soi-disant pratiqué par leurs concurrents. Dans son essai de 1969 *The Neophiliacs*, l'écrivain chrétien Christopher Booker analysera le phénomène comme une hystérie de masse fondée sur une « vitalité fantasmée », décrivant l'insurrection de la jeunesse et ses meneurs, les Beatles, comme une manifestation du « mal ». Basé sur un excentrique système spenglérien de cycles historiques, *The Neophiliacs* fut écrit sans recul suffisant sur les événements qu'il prétendait expliquer pour comprendre que, loin de s'estomper, comme le postulaient son auteur et la majorité de la presse « sérieuse », ils ne feraient que redoubler d'intensité. Quant aux Beatles, loin d'être « finis », non seulement étaient-ils sur le point de réaliser leurs meilleurs travaux, mais aussi d'ajouter à leur musique une dimension philosophique en contradiction flagrante avec l'analyse de Booker. Les chrétiens de classe moyenne ayant tendance à envisager la « crise spirituelle » comme un phénomène affectant uniquement des individus consciencieux et parfaitement conformes au bon goût anglican (et en aucun cas accompagné par le vacarme de guitares électriques), il était difficile pour Booker, comme pour Malcolm Muggeridge ou Mary Whitehouse, de comprendre qu'une bonne part de ce qui semblait profane dans la culture jeune des années soixante était en réalité tout le contraire. Il faudrait attendre encore trois ans pour qu'un

chrétien plus ouvert d'esprit, Kenneth Leech, se montre capable d'envisager la fin des années soixante comme ce qu'elle avait vraiment été : une crise spirituelle de masse.

Loin d'avoir débuté *ex nihilo* dans les années soixante, comme beaucoup de conservateurs aiment aujourd'hui à le croire, la transition de masse, en l'espace d'une décennie, du sacré au séculier aura représenté une forme d'apogée dans l'histoire de la science. Au cours des derniers siècles, le ferment chrétien qui cimentait autrefois la société occidentale avait été progressivement érodé par le choc des découvertes scientifiques (la plus catastrophique étant la prise de conscience que non seulement la Terre n'était ni le centre de la création, ni vieille de quatre mille ans, mais que l'homme descendait en fait du singe). Avec l'entrée dans le xx^e siècle, l'impact social des retombées technologiques favorables de la perspective scientifique est devenu de plus en plus marqué. Pendant la guerre de 1914-1918, l'ordre ancien ne sera pas passé loin de l'effondrement total avec l'invention dévastatrice de la mitrailleuse, et il ne surmontera le désenchantement des années vingt que parce que son goût pour la nouveauté, la promiscuité et les drogues (préfigurant celui des années soixante) était trop confiné à une caste privilégiée pour constituer véritablement une menace à la stabilité de la société. Au cours des années soixante, toutefois, la prospérité de l'après-guerre, socialement émancipatrice, coïncidera avec une série d'innovations scientifiques auxquelles il était impossible de résister : télévision, communications par satellite, véhicules particuliers abordables, musique amplifiée, contraception chimique, LSD, sans oublier la bombe nucléaire. Pour les gens ordinaires – véritables initiateurs du changement dans les années soixante – ces facteurs produiront une sensation grisante d'urgence, accentuée par une liberté individuelle inédite. Tournant le dos à un monde chrétien de jouissance reportée à plus tard au profit d'une libre pensée avide stimulée par le progrès technologique, ils remplaceront très efficacement l'unité sociale hiérarchique d'autrefois, dans laquelle chacun

savait « rester à sa place », par une méritocratie moderne fondée sur la gratification individuelle.

La transition de masse vers le matérialisme individualiste prendra toute son ampleur au moment de l'apparition des Beatles, dont les premiers disques refléteront cette humeur avec un enthousiasme décomplexé : de la musique pour « passer du bon temps », exprimant des émotions simples, préoccupée avant tout d'excitation physique. En même temps, comme en écho à la montée du nouvelle laïcité, la consommation par la société de drogues « déprimant » la conscience¹ augmentera si rapidement que lorsque d'autres drogues, « améliorant » la conscience celles-là, comme la marijuana ou le LSD, apparaîtront vers 1965-1966, le contraste sera difficile à éviter. Préconisées en Amérique par d'ex-beats comme Ginsberg ou Ken Kesey, les drogues psychédéliques exposaient le vide spirituel des temps modernes, défiant la « vie sans examen » de la société de consommation. La contre-culture « acide » qui en résultera au milieu les années soixante apparaît à la fois comme une tentative de masse de transcendance du moi en l'absence de Dieu et un écho de l'utilisation par les romantiques du XIX^e siècle de l'opium pour libérer leur imagination des contraintes ennuyeuses du rationalisme². En passant des drogues légales aux drogues contre-culturelles (et en rejetant, par là même, le matérialisme naïf qui se dégageait de leurs premiers disques), les Beatles vont, à compter de *Revolver*, faire de la qualité de conscience le thème central de leur œuvre. Se remémorant de cette période dix ans plus tard, Lennon décrira cette « toxicomanie » (la sienne et celle de sa génération) comme une tentative de se libérer des carcans de l'esprit – « pour arriver *là-bas* »³. Pour lui, la continuité culturelle avec les révolutions artistiques passées et avec des personnalités passionnées comme Van Gogh et Dylan

1. Cf. « Mother's Little Helper » (1966) des Rolling Stones.

2. La mode de 1964 à 1968 emprunte généreusement tant au romantisme qu'à l'opulence Hollywood-Orientale des années vingt, l'exemple emblématique de ce style étant *Biba* de Barbara Hulanicki.

3. *Skywriting by Word of Mouth*, p. 34-36.

Thomas était évidente (l'omniprésence du « ciel » et de l'imagerie céleste dans les chansons de cette période – ce dont Lennon, tout comme Jimi Hendrix, constitue un cas d'école – étant une manière de dramatiser cette aspiration générationnelle à une spiritualité transcendant la banalité de la vie matérielle)¹.

Sorte de conscience extériorisée de la *mainstream society*, la contre-culture va rapidement entrer en conflit avec la survivance d'une mentalité typique des années cinquante – stratifiée en classes, conservatrice et religieuse –, luttant contre elle pour capturer l'âme du paradis consumériste. Épanouis dans leur statut de consommateurs, les gens ordinaires ne se sentiront guère concernés par cette bataille, trop heureux qu'ils étaient de profiter du confort et de l'indépendance offerts par le monde moderne. En 1967, tout ce qu'ils remarqueront de la guerre des consciences se déroulant au-dessus de leurs têtes, ce seront les arrestations pour l'exemple de hippies et autres vedettes de la pop en possession de drogues, et l'impression que les Beatles, pour reprendre un mot fameux de la Reine, étaient « devenus vraiment bizarres ces derniers temps ». Lorsqu'en 1968 ; l'*establishment* lancera sa contre-offensive, un autre élément viendra s'immiscer dans ce jeu : l'anarcho-communisme révolutionnaire de la Nouvelle Gauche. Toutefois, s'il était difficile d'ignorer les émeutes et autres attentats à la bombe, la société, dans sa grande majorité, ne goûtera pas davantage le discours des étudiants radicaux qu'elle n'avait apprécié la grisaille et les restrictions des années cinquante ou les tenues chamarrées du Summer of Love. Restant à l'écart de ces terrains de consensus social potentiels, la majorité persistera dans son individualisme consumériste, achetant les disques des Beatles pour leurs jolies mélodies en s'efforçant d'ignorer le contenu de leurs textes. Ainsi, par un paradoxe infernal, ceux-là mêmes qui se croyaient aux avant-postes des bouleversements sociaux des

1. Une impulsion parallèle était à l'œuvre dans le jazz de l'époque, avec l'improvisation collective libre spontanée de la *New Thing*. Sun Ra, John Coltrane, Albert Ayler et Pharoah Sanders étaient tous des artistes transcendants en quête d'une expression pure, non bridée par l'intellect rationnel.

années soixante – les hippies, la Nouvelle Gauche – se retrouveront bientôt à dériver dans le sillage de la seule *véritable* avant-garde sociale de la période: celle des gens ordinaires. L'individualisme de la « décennie du moi », surnom que donnera Tom Wolfe aux années soixante-dix, était le produit de la société majoritaire des années soixante, et non des groupes périphériques qui avaient défiée celle-ci. Loin de prescrire le goût du public, les ex-hippies et radicaux qui, dans les années soixante-dix, délaisseront l'utopique « nous » au profit d'un égoïsme contrit, seront en fait à sa traîne. Quant aux punks, qui en 1976-1978 stigmatiseront violemment la trahison par leurs aînés de leurs idéaux, ils seront observés par la majorité aisée et modérée de la société occidentale avec tout au plus un sourire déconcerté.

Ce que l'on peut trouver ironique dans l'hostilité de la droite moderne vis-à-vis des années soixante, c'est que cette décennie si mal comprise fut, à tous égards hormis les plus superficiels, la création des mêmes gens qui, dans les années quatre-vingt, voteraient pour Thatcher et Reagan. Il est pour le moins curieux – pour dire les choses avec modération – d'entendre des thatchériens condamner une décennie pendant laquelle les gens ordinaires ont, pour la première fois, aspiré à l'autodétermination individuelle et à une vie de sécurité matérielle dans une économie de plein emploi et d'inflation modérée. La fragmentation sociale qui inquiètera à juste titre les conservateurs dans les années quatre-vingt-dix, n'avait été initiée ni par les hippies (qui voulaient que nous soyons « tous ensemble ») ni par les radicaux de la Nouvelle Gauche (tous socialistes à des degrés divers). Si quoi que ce soit dans les années soixante peut être accusé d'avoir favorisé l'écroulement de l'enceinte de la société, c'est le désir naturel des « masses » de mener une vie plus facile et agréable, d'acquérir leur propre logement, de

réaliser leurs envies et, autant que possible, de s'extraire de la vie en communauté¹.

La vérité est que, dès lors que les conventions chrétiennes obsolettes des années cinquante avaient été balayées, il ne restait plus rien – sinon, en dernier recours, l'argent – pour assurer la cohésion de la civilisation occidentale. Effectivement, les appareils électroménagers très économes de main-d'œuvre lancés sur le marché par le boom de la consommation dans les années soixante auront accéléré la refonte de la vie en communauté en permettant aux gens de vivre de façon autonome dans leur univers privé, isolés les uns des autres par la télévision, le téléphone, les chaînes hi-fi, les machines à laver et autres cuisinières (la popularité, à partir des années quatre-vingt, du répondeur téléphonique – le coup de fil auquel vous n'êtes plus obligé de répondre – étant un autre symptôme de cette désocialisation par les gadgets). En bref, il n'est aucunement fortuit que M^{me} Thatcher ait fondé son idéologie sur la conviction que « la société n'existe pas » – et guère plus surprenant que son morceau préféré des années soixante soit « Telstar » des Tornados, disque symbole de l'augmentation, grâce au progrès technologique, de la prospérité dans l'après-guerre et de l'émancipation sociale de masse. C'est elle, avec ses électeurs conservateurs désireux d'enterrer définitivement le consensus social des années soixante-dix, qui est la véritable héritière des années soixante. Ce sont eux qui ont changé le monde, pas les hippies (et certainement pas la Nouvelle Gauche). Ce que la société majoritaire avait, sans le savoir, initié dans les années soixante, Thatcher et Reagan

1. À moins d'un virage vers un populisme quasi-fasciste, l'aspiration contemporaine à un renouveau moral fondé sur les valeurs altruistes demeurera vide de sens aussi longtemps que l'on continuera à valoriser davantage la vie privée que la communauté (le succès des politiques sécuritaires fondées sur l'utilisation des caméras de surveillance et du concept de « tolérance zéro » suggère qu'un changement important est en cours – mais on ignore s'il débouchera à terme sur un véritable renouveau de la vie en communauté ou s'il faut plutôt y voir le prélude à une ségrégation de la société entre zones peuplées de « possédants » et de « non-possédants », assurée par l'entremise de milices d'autodéfense).

l'ont élevé au rang d'idéologie dans les années quatre-vingt : l'individualisation matérialiste totale – et la fragmentation tout aussi complète – de la société occidentale.

Tel l'arroseur arrosé, la nouvelle droite cherche aujourd'hui à rejeter la responsabilité des conséquences les plus négatives de la révolution sociale des années soixante à des entités dont l'influence sur le cours des événements des dernières décennies fut en réalité périphérique, pour ne pas dire inexistant. Si les mouvements en faveur de l'émancipation des femmes, des homosexuels ou des minorités raciales ont remis en cause le *statu quo*, aucun d'eux n'était en faveur du consensus ou (hormis dans leurs extrêmes) utopiste. Les groupes de pression défendant des causes qui leur sont propres, celles des femmes, des homosexuels ou des Noirs, ont eu autant maille à partir avec la gauche qu'avec la droite, ayant moins en commun avec les querelles intestines entre les diverses mouvances socialistes qu'avec l'électorat privilégié ayant porté au pouvoir les conservateurs anglais et les républicains américains dans les années quatre-vingt. Leur volonté d'autodétermination laisse présager d'une moindre unité sociale (et non accrue) – et il en va de même (vu donnée la faible probabilité qu'une telle minorité impose de façon totalitaire sa loi à l'Occident) du langage étroit d'esprit du politiquement correct.

Presque aussi destructeur, le « baratin psy » disséminé par les « thérapies-minute » post-freudiennes n'est en rien le produit de l'altruisme utopique des hippies ou de la nouvelle gauche, mais celui du nombrilisme des années soixante-dix et du narcissisme décomplexé de la décennie suivante (le marquage à droite des sectes de « développement personnel », d'Ayn Rand à la scientologie, est assumé, tandis qu'à la fin des années quatre-vingt, la succursale occidentale la plus populaire du bouddhisme exhortait ses ouailles à psalmodier pour qu'on leur donne des Porsches). Quant à la philosophie clairement gauchisante du déconstructivisme, son égalitarisme cynique a causé de considérables dommages au consensus culturel occidental d'autrefois, en réduisant à néant, avec une délectation nihiliste, le respect des traditions et

de l'autorité. Une gangrène malfaisante s'est insinuée dans les esprits occidentaux depuis le milieu des années soixante-dix : le virus de l'absence de sens. Mais cette infection menace *toutes* les idéologies, de gauche comme de droite, n'étant au fond qu'une croisade en faveur du nivellement par le bas menée par les laissés-pour-compte de la culture – une sorte de « front de libération du mauvais goût ». La raison pour laquelle le relativisme culturel a eu tant de succès n'est pas que les gens ordinaires lisent Derrida, mais que les présentations pseudo-démocratiques du déconstructivisme cautionnent tant l'esthétique *trash* des meutes médiatiques que le mauvais goût du « beauf ».

Il en va de même pour les conséquences sociales plus larges des années soixante, dont se sont lamentés ces dernières années certains politiciens en quête d'électorat. Le relâchement de l'autorité parentale et du niveau d'éducation – et le déclin concomitant observé dans les domaines d'excellence moins terre-à-terre que la richesse, la santé, la beauté physique ou l'excellence sportive – est trop généralisé et profondément ancré dans la modernité pour que l'on puisse en attribuer l'entière responsabilité à une conspiration de baby-boomers utopistes. Si l'on laisse de côté la nature béotienne du conservatisme contemporain, on voit bien que l'« anti-élitisme » des années soixante, loin d'être circonscrit à la contre-culture, était inhérent à l'esprit démocratique de l'époque. Ainsi, la défiance populaire contre l'autorité était déjà une réalité bien avant l'apparition en 1966 des futurs leaders anarcho-hippie. Continuellement présent à l'arrière-plan tandis que les hippies et les maoïstes profitaient de leur quart-d'heure de célébrité warholien, l'esprit anti-autoritaire et irrévérencieux caractéristique des années soixante a continué à préparer le terrain à la révolution intérieure silencieuse des attitudes et des suppositions dont nous vivons aujourd'hui les conséquences, bonnes et mauvaises.

Une fois encore, l'essentiel des effets de cette révolution a été inspiré et facilité par les progrès scientifiques. Il est difficile, par exemple, d'imaginer qu'une invention réduisant le temps de travail ne s'exerce pas au détriment de vertus traditionnelles

comme l'application et la persévérance. Une culture du confort est forcément une culture d'indolence – et, à cet égard, le rôle de la télévision dans la transformation de l'humanité en auditoire passif a été stigmatisé par des sociologues de toutes obédiences. Or la passivité de l'expérience télévisuelle est précisément ce que nous apprécions chez elle ; de fait la télévision, avec son inclination innée pour le sensationnalisme et la façon dont le sublime et le ridicule y cohabitent (« et maintenant, quelque chose complètement différent... ») a plus aidé la diffusion de la « révolution dans les têtes » des années soixante que n'importe quelle autre innovation technologique (un autre *gadget* à forte symbolique culturelle apparu dans les années quatre-vingt est la télécommande, qui permet de regarder la télévision dans un état mental de simultanéité, le zapping exluant toute pensée séquentielle tout en diminuant l'implication émotionnelle dans les programmes ainsi survolés). La musique pop a elle aussi contribué au relâchement manifeste, depuis les années soixante, des ambitions et des exigences. En dehors du fait inéluctable que ledit relâchement était, à des degrés divers, souhaité par la majorité, la pop, ainsi que ses cousins redoutablement sensationnalistes, le rock, le disco et la techno, ont été autant colonisés par la technologie que les autres domaines de la vie moderne. Avec le remplacement de la pulsation humaine flexible par la régularité robotique des boîtes à rythme, l'uniformisation de ses structures par les réglages d'usine des séquenceurs, l'annihilation de sa vitalité par la numérisation et l'empilement des couches synthétiques, la pop se trouve désormais reléguée au rang de bande-son pour séances d'aérobic¹.

1. Interrogé sur ses habitudes de lecture, l'un des principaux dissidents pop des années quatre-vingt, Mark E. Smith, stigmatisera le manque de profondeur et l'analphabétisme d'une grande partie de son public : « Les cerveaux des jeunes d'aujourd'hui ressemble à de la vase. C'est la faute des machines. J'ai vu tout ça changer depuis dix ans. Ils ne pensent plus, n'écoutent plus. Ils sont obsédés par la technologie. Les jeux vidéos ? Rien de plus qu'une machine à sous un peu plus élaborée » (*Independent*, 6 mai 1993).

Si la mentalité d'instantanéité et de simultanéité introduite dans les années soixante était adaptée à de nouveaux idiomes comme la pop et la télévision (principalement parce que découlant en grande partie d'eux), elle aura eu par contre un effet dévastateur sur certaines formes plus anciennes. La musique classique, jadis forme d'art hautement expressive, s'est muée en une sorte d'artisanat pseudo-scientifique et quasi-architectural dont les principes esthétiques, opaques à l'oreille, ne peuvent s'apprécier qu'en examinant le « plan » de la partition. De même, la succession rapide, dans le domaine des arts plastiques, des « coups » conceptuels, originale à l'époque, s'est révélée n'être rien d'autre que la fin du modernisme et, à ce titre, l'écroulement définitif de l'art occidental. Rattrapé par le « discours artistique » post-moderne, l'art est devenu aussi littéraire que la musique savante post-webernienne était visuelle, aboutissant au paradoxe aride de peintures « à écouter » et de musique « à regarder ». Vidés de leur contenu, l'art, la musique et la littérature ont dégénéré par paliers de plus en plus inconséquents – de l'art qui parle d'art, puis des plaisanteries qui parlent de l'art parlant lui-même d'art, et finalement des plaisanteries parlant de plaisanteries qui parlent d'art parlant lui-même d'art¹. La surface pure et les sérigraphies (peinture immédiate) de Warhol ont cédé la place, avec une logique qui peut sembler préméditée, à la perfection vide, « hyperréaliste », de la peinture à l'aérographe, très prisée du grand public dans les années soixante-dix. Corollaire musical de la « surface pure », le « minimalisme » (sous-performance organisée) de Philip Glass et Steve Reich est passé en l'espace de deux décennies de l'avant-garde pointue au marché autrement plus lucratif des musiques de films, tandis que le jazz a déserté l'instantanéité/simultanéité de l'épave multifocale fumante de la *new thing* pour le sanctuaire commercial de l'art robotisé du jazz-funk, se muant à son tour en mécanique parfaitement huilée.

1. C'est en fait à une transition entre une culture morale convergente, lettrée et narrative, et un relativisme divergent, visuel et structurel, que l'on assiste dans les années soixante.

La dimension cruciale qui a disparu avec l'avènement de la perspective instantanée/simultanée, c'est la notion de développement : développement des thèmes et des idées, des émotions et des idées, des récits et des personnages. De même que le déclin des pratiques religieuses avait eu pour corollaire immédiat une moindre considération pour l'âge et la sagesse qu'il était censé conférer, de même l'art est remonté à la surface, délaissant le progrès pour le processus, l'enchaînement logique pour le chaos multifocal, le sens pour l'impact maximal. Ainsi, comme l'industrie pornographique a érigé en norme l'orgasme à répétition, le cinéma a créé les films à paroxysmes multiples, dans lesquels le sens narratif et la structure dramatique sont sacrifiés à une succession de rebondissements sensationnalistes – genre sans âme et purement sensoriel, faisant appel aux plus bas dénominateurs communs de la nature humaine : la titillation érotique et le goût puéril pour la peur et l'horreur (lorsque le cinéma pratique encore le développement linéaire, il le fait sous une forme vaguement ironique, incarnée par la dérive volontairement dénuée de sens du *road movie*).

La racine du mépris contemporain des intellectuels pour le récit – en dehors de la jubilation à mépriser précisément ce qu'apprécient le plus les gens ordinaires : une bonne histoire – est l'égoïsme post-religieux. Lennon, qui assumait volontiers son égocentrisme, se moquait des chansons « à histoires » de McCartney [102], soutenant que l'authenticité artistique n'était possible qu'en écrivant à propos de soi-même. Si, en tant qu'entités lyrico-musicales, ses chansons exerçaient un impact plus profond que celles de McCartney, elles étaient finalement aussi inclassables que celles de Dylan. S'il est vrai que nombre de ses chansons manquent de profondeur, McCartney, qui affronte sans détour le monde extérieur, aura réussi à plusieurs reprises l'exploit de concilier accessibilité et expressivité musicale. Si la différence entre le talent et le génie, en matière d'écriture de chansons, se situe dans le degré auquel une mélodie, en plus d'être plaisante à l'oreille, délivre un récit émotionnel, alors McCartney est à n'en pas douter un génie musical intermittent. De la même façon, la désolante dégradation

de son talent de mélodiste après la dissolution des Beatles aura été le corollaire d'une vie émotionnelle moins intense, correspondant au passage à une existence placée sous le signe d'une normalité confortable. D'une puissance expressive bien moindre, ses chansons, quoique toujours aussi soignées, sont devenues émotionnellement ternes, tandis que sa musique a, dans l'ensemble, perdu cette qualité fondamentale de surprise brisant la routine. Ce phénomène, toutefois, touche tôt ou tard tout artiste œuvrant dans la pop (Lennon, dont la musique était toujours plus expressive que mélodieuse, ne conservera sa vitalité créatrice qu'à peine plus longtemps que son partenaire). La racine ultime de ce trait dégénératif est à chercher dans le changement psychologique intervenu en Occident entre 1963 et 1973 : cette « révolution dans les têtes » que les Beatles ont grandement contribué à propager, et dont le manifeste s'inscrit en filigrane tout au long de leur œuvre, faisant de celle-ci non seulement un monument exceptionnel de l'art populaire, mais aussi un témoignage culturel à l'importance éternelle. L'évolution déstabilisante intervenue depuis les années soixante, d'un point de vue sociétal comme psychologique, découle principalement de la façon dont le confort matériel et la technologie ont réussi à réaliser les désirs de l'homme ordinaire. Les facteurs contre-culturels que l'on tient souvent à tort responsables de cette évolution allaient en réalité à l'encontre d'un processus endémique de désintégration enraciné dans le matérialisme scientifique. Loin de chercher à accroître cette fragmentation, la contre-culture entendait plutôt le remplacer par un nouvel ordre social fondé, soit sur les idées d'amour et de paix, soit sur une transposition européenne vaguement libertaire du maoïsme révolutionnaire. Quand les pontifes conservateurs d'aujourd'hui s'attaquent à l'héritage des années soixante, ils identifient certes une évolution générale réelle et importante, mais en l'attribuant aux forces qui avaient combattu le plus fermement celle-ci. La contre-culture était moins un agent du chaos qu'un commentaire à la marge, tentative sans réel lendemain de proposer une alternative à une civilisation en déclin.

Il y a quelque chose d'ironique dans le fait que les critiques les plus sévères en direction des années soixante émanent de leurs bénéficiaires les plus directs, à savoir les porte-voix politiques du matérialisme individualiste. Leur contribution à l'effondrement social accéléré observé depuis 1963 – un darwinisme économique drapé dans des préjugés socio-culturels contradictoires – n'a rien arrangé à l'affaire, et pourtant même la nouvelle droite ne saurait être tenue responsable de la « techno-décadence » multifocale et fragmentée dans laquelle l'Occident s'enfonce actuellement, comme pris dans des sables mouvants bourdonnants, clignotants et électro-pulsants. Dans les années quatre-vingt-dix, la tendance était de faire endosser la responsabilité de nos fautes à autrui ; ceci dit, même en assumant la responsabilité d'avoir mésestimé nos propres limites et relâché nos exigences au cours des dernières décennies, il est difficile d'imaginer ce qui, en dehors du fascisme ou du second avènement du Christ, pourra recoller les morceaux. Les années soixante nous apparaissent comme un âge d'or parce qu'en comparaison de notre époque, elles l'ont bel et bien été. Avec le recul, la révolte contre-culturelle contre l'égoïsme consumériste – et, particulièrement l'idée obsolète des hippies selon laquelle il suffisait de se changer soi-même pour changer le monde – s'apparentait au dernier soupir de l'âme occidentale. Désormais radicalement désunis, nous vivons sous la domination de gadgets dont nous sommes devenus dépendants, notre raison d'être et notre sens de la communauté anéantis irrémédiablement. S'il demeure quelques vestiges de notre religiosité jadis inébranlable, peu sont vraiment édifiants. Tant que les drogues dures ne seront pas légalisées, le vieux monde conservera encore un semblant d'emprise morale sur nous ; mais dès lors qu'elles le seront, comme le pragmatisme populaire peut le laisser envisager, les ultimes amarres seront définitivement larguées, qui nous relient encore à notre mode de vie passé, si lointain, de l'autre côté de l'abîme baigné de soleil des années soixante – où, grâce aux progrès de la technologie, les Beatles continuent à chanter leurs chansons enthousiastes, poignantes et optimistes, qui sont autant d'invitations à l'amour.

EN ROUTE VERS LE SOMMET

*Où on va, les potes?
Tout en haut, Johnny!
C'est où, ça?
Au plus top du plus pop!*

John Lennon et Paul McCartney se rencontrent pour la première fois le 6 juillet 1957 à l'Église St. Peter dans le quartier de Woolton à Liverpool, à l'occasion d'une fête du samedi soir où se produit le groupe skiffle de Lennon (alors âgé de seize ans), les Quarry Men. McCartney, de près de deux ans le cadet de son futur partenaire, impressionne d'emblée Lennon par sa connaissance des paroles et des accords d'obscures chansons rock'n'roll et par sa capacité à accorder correctement sa guitare. Invité sur-le-champ à intégrer les Quarry Men, McCartney ne tardera pas à dévoiler à Lennon ses premières ébauches de chansons originales, ce qui incitera ce dernier à s'essayer à son tour à l'exercice. Leur répertoire original va ainsi s'accroître progressivement pendant les cinq années suivantes.

Constitués pour l'essentiel de camarades de classe de Lennon, les Quarry Men sont résolument amateurs. Les fluctuations d'effectif sont incessantes et le nombre des engagements du groupe déclinera peu à peu en 1958-1959. Le seul événement notable de cette période sera le recrutement, en mars 1958, de George Harrison, quinze ans, qui – en compagnie de Lennon, McCartney, John Lowe (piano) et Colin Hanton (batterie) – apparaîtra sur l'unique enregistrement des Quarry Men: un disque 78 tours souple de 10 pouces, gravé l'été suivant au Service d'Enregistrement Sonore

de Phillips à Liverpool, pour la somme de dix-sept shillings et six pence (soit 87,5 pence). C'est Lennon qui tient le chant sur les deux titres – une version de « That'll Be The Day » de Buddy Holly (gros succès au Royaume-Uni à la fin de 1957) et une composition originale de McCartney et Harrison, [H1] « In Spite Of All The Danger »¹ –, tous deux disponibles sur le premier volume d'*Anthology*. Le second, un pastiche doo-wop assez terne, n'est guère recommandable, mais [H1b] « That'll Be The Day » comprend une partie de guitare soliste assez réussie (on ignore qui, d'Harrison ou McCartney, en est l'auteur).

Fin 1959, les Quarry Men n'existent plus que de nom, les seuls rescapés étant Lennon, McCartney et Harrison. Comme pour célébrer l'entrée dans la nouvelle décennie, mars 1960 voit la naissance de « Beatal »², ainsi que les rebaptise Stuart Sutcliffe, meilleur ami de Lennon qui a accepté non sans hésitation d'y tenir la basse. Temporairement privés de batteur, et donc avec très peu d'engagements en perspective, ils devront d'abord se contenter de répéter et d'enregistrer quelques démos des plus basiques, dont trois figurent sur *Anthology 1* : une reprise, chantée par McCartney, de l'arrangement par Eddie Cochran de [H1c] « Hallelujah, I Love Her So » ; un pastiche des Ink Spots signé McCartney-Lennon et intitulé [H2] « You'll Be Mine », et enfin un instrumental de McCartney, [H3] « Cayenne », qui présente à nouveau une partie de guitare soliste très honorable dans le style des Shadows.

1. Cette chanson de McCartney sera cocréditée à Harrison au titre de son solo de guitare.

[H3b] **MY BONNIE**

(trad. arr. Sheridan)

Tony Sheridan chant, guitare soliste; **Harrison** guitare soliste, chœurs:

Lennon guitare rythmique, chœurs; **McCartney** basse¹, chœurs; **Pete**

Best batterie

Enregistré: 22 juin 1961, Friedrich-Ebert-Halle, Hambourg.

Producteur: Bert Kaempfert. Ingénieur du son: Karl Hinze.

Sortie GB: 21 novembre 1995 (2 CD: *Anthology 1*)²

Sortie US: 21 novembre 1995 (2 CD: *Anthology 1*)

Rejoints en août 1960 par Pete Best à la batterie, les Beatles vont enchaîner les concerts deux années durant, à Liverpool et à Hambourg – concerts mal payés et épuisants, mais grâce auxquels ils accompliront des progrès considérables en tant qu'instrumentistes. Trois titres datant de l'été 1961, pendant leur engagement de trois mois au Top Ten Club d'Hambourg, figurent sur *Anthology 1*. Enregistrés dans la salle de réunion d'une école maternelle du quartier, ils faisaient partie d'une série de sept interprétés par les Beatles pour Polydor en tant que groupe d'accompagnement de Tony Sheridan³. Ce dernier, considéré alors comme le « pape » du rock'n'roll britannique, est un guitariste plutôt habile, et les Beatles acceptèrent volontiers de partager l'affiche du Top Ten avec lui. Partageant le même sens de l'humour et un goût certain pour la bière allemande, ils abattront ensemble un travail considérable, au point que certains estiment que c'est durant cette phase de leur apprentissage à Hambourg que les quatre musiciens acquièrent leur savoir-faire de *rock'n'rollers* (et, plus largement,

1. Stuart Sutcliffe quittera les Beatles en novembre 1960, McCartney lui succédant à la basse un mois plus tard.

2. Ceci correspond à l'inclusion de ce morceau dans la discographie officielle d'Apple/EMI. Comme les deux morceaux suivants, « My Bonnie » était depuis longtemps disponible chez Polydor, ayant été publié pour la première fois au Royaume-Uni le 23 avril 1962 (avec « The Saints » en face B), crédité à Tony Sheridan & The Beat Brothers.

3. Les morceaux non retenus par Apple/EMI sont « When The Saints Go Marching In », « Why (Can't You Love Me Again) », « Nobody's Child » et « Take Out Some Insurance On Me, Baby ».

leur expérience de la vie)¹. Sheridan et les Beatles sont en train de « faire le bœuf » lorsqu'un soir débarque l'éditeur allemand Albert Schacht, venu proposer au chanteur une séance d'enregistrement. Enthousiasmé par ce qu'il entend, Schacht impose à son ami Bert Kaempfert, compositeur et producteur de son état, de signer avec les Beatles un contrat de courte durée afin de leur permettre d'accompagner Sheridan sur la séance (c'est pour cette raison qu'ils seront encore sous contrat avec Kaempfert quand Brian Epstein, en avril 1962, leur négociera un contrat avec Parlophone. En contrepartie de la rupture anticipée de leur contrat, Kaempfert obtiendra une seconde séance, qui se tiendra entre le 23 et le 27 avril 1962 dans un studio non identifié d'Hambourg et au cours de laquelle les Beatles enregistreront des versions de « Sweet Georgia Brown » et « Swanee River »). « My Bonnie » sera choisie car elle leur était régulièrement demandée par leur public, constitué en majeure partie de marins plus ou moins éméchés (les Beatles la conserveront à leur répertoire pour la même raison.) Cette ballade écossaise, avec son rythme en 3/4, n'est à l'évidence pas du tout adaptée à un traitement rock'n'roll, ce qui imposera un ajustement fondamental avant son enregistrement. La solution trouvée, avec son habituelle vivacité d'esprit, par Sheridan consistera à accompagner le couplet (en la majeur) avec un rythme de valse, avant d'accélérer soudainement le tempo pour le refrain (en do majeur), joué pour sa part sur un rythme twist, le tout agrémenté d'un solo de guitare frénétique sur la grille du refrain. Cette prestation enthousiasmante vaudra à la chanson une incursion dans le Top 5 allemand. À en juger par leur énergie optimiste et par le soin apporté aux chœurs, ces Beatles tout juste sortis de l'adolescence étaient clairement conscients que ce jour-là, quelque chose de décisif était (peut-être) en train de se jouer pour eux.

1. Le récit, tout à fait crédible, donné de cette période « drogue, alcool et prostituées » par Pete Best dans *Beatles, The Pete Best Story*, a le mérite de combler une lacune dans l'histoire des Beatles, soigneusement éludée dans la vidéo *Anthology* et dépeinte de façon caricaturale et simpliste dans le long-métrage *Backbeat* (1994).