

Ecole doctorale de l'EHESS

CRAL - Centre de Recherches sur les Arts et le Langage

Doctorat

Discipline : Cultures Visuelles

ANA ONDINA DA CRUZ LEORNE SOARES DE AZEVEDO

**De la scène au mythe : les films des
Beatles**

***Questions d'identité, image publique, et
représentation visuelle***

Thèse dirigée par: Stéphane Breton et André Gunthert

Date de soutenance : 26 février 2021

Rapporteurs 1 Michaël Bourgatte, Institut Catholique de Paris
2 Valérie Jeanne-Perier, Université Paris 1 - Panthéon-Sorbonne

Jury 1 Philippe Le Guern, Université Rennes 2
2 Myriam Tsikounas, Université Paris 1 - Panthéon-Sorbonne
3 Jorge Martins Rosa, Universidade Nova de Lisboa

*À ma tante, qui pour une paire de mois a
failli me voir devenir docteur.*

REMERCIEMENTS

Je voudrais tout d'abord remercier vivement mes directeurs de thèse, Stéphane Breton et André Gunthert, ainsi que Jean-Paul Colleyn, qui m'a accompagné pendant une grande partie de ce parcours. C'est grâce à leur confiance dans mon travail que j'arrive à la fin d'une des étapes les plus importantes de ma vie.

Je remercie également le personnel de l'EHESS et du CRAL/CEHTA en particulier pour leur aide dans toutes mes démarches administratives. Un énorme merci à Anne Marie Havard pour son incroyable soutien linguistique et moral, surtout dans les moments les plus éprouvants.

Je tiens aussi à remercier Jorge Martins Rosa, Professeur à l'Université Nouvelle de Lisbonne, qui m'a toujours encouragé à postuler pour un doctorat en Cultures Visuelles ; merci aussi pour toutes ses invitations à parler dans son séminaire, et qui m'ont permis de discuter ma recherche en public pendant son avancement.

Finalement, je tiens à remercier tous mes amis et ma famille pour leur soutien tout au long de ces années de recherche, en particulier à mes chers relecteurs, Nicolas Jarzynski et Karina Matias.

RÉSUMÉ ET MOTS CLÉS

De la scène au mythe : les films des Beatles - questions d'identité, image publique, et représentation visuelle

Cette thèse discute des contributions des films et vidéos des Beatles réalisés et diffusés pendant leur période d'activité (1962-1970) à la construction de l'image publique du groupe. Ces objets visuels sont, chronologiquement : *A Hard Day's Night* (1964), *Help!* (1965), « Paperback Writer » / « Rain » (1966), « Strawberry Fields Forever » / « Penny Lane » (1967), *Magical Mystery Tour* (1967), « Hello Goodbye » (1967), « Lady Madonna » (1968), *Yellow Submarine* (1968), « Hey Jude » / « Revolution » (1968), *Let It Be* (tourné en 1969 mais sorti en 1970), et « Something » (1969).

Notre question comporte deux volets principaux, le premier portant sur la contribution des objets de notre étude à l'image publique des Beatles, et le deuxième sur la relation de ces objets avec leur contexte socio-culturel, tout en analysant ce que cela ajoute à la construction de cette image. Nous nous interrogeons donc sur le poids que les films et vidéos des Beatles eurent dans l'élaboration de leur réputation publique, qui est en constant changement au moins durant toute la période active de leur carrière, et de quelle façon ces objets visuels jouent avec les influences de leur époque, pour mieux comprendre la façon dont ils y furent intégrés et regardés.

Partant du récit communément accepté concernant la manière dont les Beatles étaient perçus pendant leurs années d'activité, et qui peut-être envisagé à travers des tournants signalant des changements dans leur image publique, nous nous demandons si ce même récit évolutif apparaît à travers leurs films et vidéos. Nous proposons encore une autre manière de voir le récit construit à partir de ces objets, et qui se produit sous l'angle de l'oscillation de ces derniers entre deux pôles thématiques : l'« *escape* » (évasion) et la recherche de soi. Notre hypothèse est que ces deux pôles représentatifs peuvent exister simultanément, étant pourtant complémentaires et non pas opposés.

Mots-clés : The Beatles, musique, cultures visuelles, identité, image publique, représentation

ABSTRACT AND KEYWORDS

From the stage to the myth : the Beatles' films : issues of identity, public image, and visual representation

This thesis examines the contributions of the Beatles' films and videos made and released during their period of activity (1962-1970) to the construction of the group's public image. These objects are, chronologically : *A Hard Day's Night* (1964), *Help!* (1965), « Paperback Writer » / « Rain » (1966), « Strawberry Fields Forever » / « Penny Lane » (1967), *Magical Mystery Tour* (1967), « Hello Goodbye » (1967), « Lady Madonna » (1968), *Yellow Submarine* (1968), « Hey Jude » / « Revolution » (1968), *Let It Be* (filmed in 1969 but released in 1970), and « Something » (1969).

Our research comprises two approaches, the first concerning the contributions of these objects to the Beatles' public image, and the second the relationship between them and their socio-cultural context, analysing what this adds to the construction of said image. We examine the weight of the Beatles' films and videos in shaping the group's public reputation, which underwent constant changes throughout their active period, and how these objects relate to the influences of their time in order to achieve a better understanding of their reception and contextualisation.

We start from the commonly accepted narrative regarding how the Beatles were perceived during their years of activity, and that can be assessed through a series of turning points that indicate changes in their public image, investigating if this can be observed in their films and videos as well. Furthermore, we propose yet another way of envisaging this narrative, which unfolds via the oscillation of these visual objects between two focal points: escape and self-searching. Our hypothesis is that these two points may exist simultaneously, therefore being complementary instead of conflicting.

Keywords : The Beatles, music, visual cultures, identity, public image, representation

TABLE DES MATIÈRES

Dédicace	2
Remerciements	3
Résumé et mots clés	4
Abstract and keywords	5
Table des matières	6
Table des illustrations	14
Introduction	
1. Avant-propos	19
2. Problématique	
2.1. Objet	20
2.2. Question centrale	22
2.3. La dimension visuelle dans la construction de l'image des Beatles	22
2.4. Notre point de départ	23
3. Le récit évolutif de l'image publique	
3.1. Hypothèse	24
3.2. La fuite et la recherche de soi	25
4. Autres aspects de la recherche	26
5. Méthodologie	27
6. État de l'Art	28

7. Organisation de cette recherche	
7.1. Plan général	34
7.2. Présentation des parties et des tournants	35
Première partie : représentations de la <i>Beatlemania</i>	42
I. <i>A Hard Day's Night</i> et l'universalisation de la <i>Beatlemania</i>	43
1. Description de l'objet	45
2. La fabrication du film	
2.1. Réalisation et production	50
2.2. Scénario et construction de personnages	54
3. Contexte esthétique du film	
3.1. Le musical Pop au début des années soixante	57
3.2. Les représentations de l'adolescence au cinéma	58
3.3. Le cinéma adolescent britannique : un mélange du <i>Kitchen Sink drama</i> avec les nouvelles modes européennes	61
4. L'originalité de <i>A Hard Day's Night</i> dans ce cadre : un changement de perception du musical Pop	
4.1. L'importance des séquences musicales	62
4.2. Une nouvelle esthétique cinématographique	67
4.3. La représentation de la rébellion adolescente	69
5. Réception du film : chronique d'une euphorie (plus ou moins) généralisée	70
6. Analyse : <i>A Hard Day's Night</i> et la construction d'une image	75
6.1. La <i>Beatlemania</i> comme phénomène social	77
6.2. La démocratisation d'une image à travers l'universalité	82
7. <i>A Hard Day's Night</i> : l'« <i>escape</i> » (évasion) en tant qu'euphorie ?	86

II. <i>Help!</i> : l' « <i>escape</i> » comme thématique central	90
1. Contexte esthétique : la <i>Swinging London</i> et les films d'espionnage	
1.1. La <i>Swinging London</i> et le nouveau statut de célébrité	92
1.2. Les films d'espionnage : l'abandon du <i>Kitchen Sink</i> , l'influence de James Bond, et le <i>blockbuster</i> universel	96
2. <i>Help!</i> : les défis du deuxième long-métrage	
2.1. Description de l'objet	97
2.2. La fabrication du film : réalisation, tournage, production, scénario	104
2.3. Différences entre <i>A Hard Day's Night</i> et <i>Help!</i>	107
3. Réception : un échec de représentation ou d'engagement ?	111
4. La proposition culturelle du film pour son public	
4.1. La capacité du film à présenter les Beatles comme jeunes adultes	114
4.2. Le rôle de <i>Help!</i> dans l'introduction de l'intérêt à la culture orientale dans la Pop	115
4.3. Les contributions de <i>Help!</i> à l'évolution du croisement entre musique et image	119
5. Analyse : l' « <i>escape</i> » sur différents angles	
5.1. « <i>Escape</i> » dans le récit : la représentation du phénomène de la <i>Beatlemania</i> dans <i>Help!</i>	124
5.2. « <i>Escape</i> » dans la relation des Beatles avec le film	126
5.3. « <i>Escape</i> » dans la représentation des dynamiques de genre traditionnelles	130
6. <i>Help!</i> portrait d'une lassitude annoncée ?	135
III. « <i>Paperback Writer</i> » et « <i>Rain</i> » : une autre solution représentative	138
1. « <i>Paperback Writer</i> » et « <i>Rain</i> » : le début d'un nouveau paradigme représentatif	
1.1. Caractéristiques des vidéos : réalisation, tournage, but promotionnel	140
1.2. Options esthétiques : un prélude de la Pastorale Anglaise	143
1.3. Contexte de leur création : l'arrêt des tournées	
1.3.1. Motivations : la polémique « nous sommes plus populaires que Jésus Christ »	145
1.3.2. Conséquences : le début d'une nouvelle ère visuelle pour le groupe	151

2. Analyse : l'image des Beatles transmise par les vidéos	
2.1. L'individualisation croissante des membres du groupe	152
2.2. Les différences entre « Paperback Writer » et « Rain » et les séquences musicales des films précédents	154
3. « Paperback Writer » et « Rain » comme charnière entre l' « <i>escape</i> » et la recherche de soi	157
Conclusion de la première partie	159
Deuxième partie : le tour magique des images	163
I. Un changement d'image important avec « Strawberry Fields Forever », « Penny Lane », et <i>Sgt Pepper</i>	164
1. Présentation des objets	
1.1. Les vidéos de « Strawberry Fields Forever » / « Penny Lane »	
1.1.1. Détails de fabrication : la naissance de la vidéo musicale comme objet indépendant	166
1.1.2. Différences entre les deux vidéos et comparaisons avec les objets similaires conçus avant	167
1.2. <i>Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band</i> : le <i>concept album</i> et l'accentuation sur le récit	173
2. Trois concepts communs à ces objets : le retour à l'enfance, le remplacement effectif des Beatles, et leur préoccupation en montrer le groupe comme plus qu'idoles Pop	177
3. L'esthétique psychédélique dans ces objets	
3.1. Qu'est-ce que le psychédélisme ?	178
3.2. L'influence de cette esthétique sur les Beatles et sa contribution à une individualisation croissante	181
3.3. La Pastorale Anglaise dans les deux vidéos	185
3.4. La vidéo de « A Day in the Life » comme représentant visuel de <i>Sgt Pepper</i>	188

4. Analyse : un changement radical d'image publique du groupe	
4.1. Les vidéos de « Strawberry Fields Forever » et « Penny Lane » : conséquences de la diffusion d'une nouvelle image	191
4.2. <i>Sgt Pepper</i> : la confirmation du passage définitif des Beatles d'idoles Pop à Artistes	195
5. « Strawberry Fields Forever » / « Penny Lane » et <i>Sgt Pepper</i> : l'introduction visible de la « recherche de soi » ?	201
II. L'échec de <i>Magical Mystery Tour</i> et la faillibilité du groupe	203
1. <i>Magical Mystery Tour</i>	
1.1. Description de l'objet	205
1.2. Détails de fabrication : une production maladroite	214
1.3. Les Beatles comme « personnages-charnière »	217
1.4. Approche esthétique : la réinvention de la Pastorale Anglaise, la normalisation de la contre-culture, et la saturation du psychédéisme	219
2. Une réception désastreuse	221
3. La proposition socio-culturelle du film	
3.1. <i>Magical Mystery Tour</i> comme élargissant le fossé générationnel	224
3.2. Influences et héritages de <i>Magical Mystery Tour</i>	226
3.2.1. Le cinéma artistique apporté au grand public	227
3.2.2. Le nouveau mysticisme naissant dans le cinéma des années soixante	229
3.2.3. Le nouveau cinéma d'auteur hollywoodien	232
3.2.4. Une reformulation des nouvelles formes narratives du film Pop musical	234
4. L'image des Beatles transmise par <i>Magical Mystery Tour</i>	
4.1. Circularité et fragmentation : représentations complémentaires ?	237
4.1.1. La fragmentation narrative : entre surréalisme et psychédéisme	239
4.1.2. La circularité comme représentant l'absence de résolution	241
4.2. Les Beatles comme commentateurs sociaux : une homogénéité de classes utopique dans <i>Magical Mystery Tour</i>	244
4.3. L'abstraction représentative du groupe : les séquences de « Flying », « Blue Jay Way », et « The Fool On The Hill »	247

5. Le déclin du psychédéisme dans <i>Magical Mystery Tour</i> symbolisant le début d'une crise interne ?	252
III. « Hello Goodbye » : l'abandon définitif de l'image epstenienne	255
1. La vidéo de « Hello Goodbye »	
1.1. Description et contexte de l'objet	256
1.2. Détails techniques et de fabrication : trois versions	258
2. Options esthétiques : un retour au langage des débuts ?	262
3. Analyse : dernier adieu à l'image publique epsteinienne des Beatles	264
IV. <i>Yellow Submarine</i> : le remplacement total du groupe	267
1. <i>Yellow Submarine</i>	
1.1. Description du film	268
1.2. Détails de fabrication	274
1.3. Contexte : une dispersion professionnelle croissante	275
2. Réception : refaire la réputation du groupe après l'échec de <i>Magical Mystery Tour</i>	278
3. Proposition culturelle du film	
3.1. Un paradoxe au niveau socio-culturel : l'« <i>escape</i> » pacifiste de <i>Yellow Submarine</i> contrastant avec la réalité de son contexte	282
3.2. L'avant-gardisme stylistique et esthétique du film comme contribuant à l'image de « pionniers » des Beatles	285
4. Analyse : bricolage ou déni ?	
4.1. Trois réalités des Beatles rassemblées dans un seul portrait : l'attitude de 1964, l'esthétique visuelle de 1967, et la réputation publique de 1968	289
4.2. <i>Yellow Submarine</i> comme fragmentation niée des Beatles	291
Conclusion de la deuxième partie	293

Troisième partie : la répétition d'un retour	297
I. « Lady Madonna » : la répétition d'un concept	298
1. « Lady Madonna » : une nouvelle approche stylistique	
1.1. Description de la vidéo	300
1.2. Contexte de la réalisation de la vidéo : les Beatles politisés	302
2. Les prolongements de « Lady Madonna » : entre dispersion et quête de direction commune	
2.1. Le voyage en Inde comme « <i>escape</i> » temporaire et symptôme d'une crise interne	306
2.2. L'Album Blanc comme acceptation de leurs divergences interpersonnelles et artistiques	307
3. Analyse : la vidéo de « Lady Madonna » comme première tentative de retour à l'essence du groupe	309
II. « Hey Jude » et « Revolution » : la répétition d'un langage	312
1. « Hey Jude » et « Revolution »	
1.1. Détails de fabrication	314
1.2. Réception : un bref soulagement	317
2. Contexte : l'intégration socio-culturelle de « Hey Jude » et « Revolution »	318
3. Analyse : « Hey Jude » et « Revolution » : le retour à la performance linéaire comme recherche de soi ?	321
III. <i>Let It Be</i> : une antithèse de <i>A Hard Day's Night</i> — le retour	323
1. <i>Let It Be</i>	
1.1. Description de l'objet	325
1.2. Détails de fabrication	332
1.3. Contexte de fabrication : un groupe (et une époque) en pleine crise	336
2. Réception : vestiges d'une construction faite <i>a posteriori</i> ?	340
3. Proposition culturelle du film à son public : un « manuel d'instructions » de la séparation d'un groupe Pop	

3.1. Un témoin volontaire de la crise interne du groupe ?	343
3.2. Le portrait des relations problématiques entre les membres du groupe	345
3.3. La fin du quatuor	351
4. Analyse : <i>Let It Be</i> comme antithèse de <i>A Hard Day's Night</i>	
4.1. La représentation de l' « esthétique de la fin » dans <i>Let It Be</i> contrastant avec le début excitant de <i>A Hard Day's Night</i>	356
4.2. La fin du film comme tentative de retour aux débuts du groupe ?	360
4.3. Le rôle des séquences musicales dans cette représentation antithétique	364
4.4. <i>Let It Be</i> comme anti-représentation	368
5. La vidéo de « Something » comme épilogue	
5.1. Description, but, et tournage	371
5.2. Une séparation représentative définitive ?	374
Conclusion de la troisième partie	375
Conclusions	
1. L'importance de la séparation des Beatles dans leur mythification	379
2. Image publique : une construction faite sur une identité collective ?	383
3. La contribution des films et des vidéos à cette construction	390
4. L' « <i>escape</i> » et la recherche de soi : concepts opposés ou complémentaires ?	392
5. Finale	397
Bibliographie	399
Annexe 1 : Fiches des films	414

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Première partie : représentations de la Beatlemania

1. Les Beatles au programme d'Ed Sullivan en février 1964 (crédit photo : Bernard Gotfryd/Hulton Archive/Getty Images)	44
2. Scène d'ouverture de <i>A Hard Day's Night</i>	46
3. Paul McCartney et son grand-père (Wilfred Brambell) à la gare (<i>A Hard Day's Night</i>)	46
4. Les Beatles dans une cage pendant la séquence « I Should Have Known Better » (<i>A Hard Day's Night</i>)	47
5. Le grand-père de Paul au casino (<i>A Hard Day's Night</i>)	47
6. Les Beatles avec le directeur stressé (Victor Spinetti) pendant les répétitions pour le programme télévisé (<i>A Hard Day's Night</i>)	48
7. Paul, George, et Ringo pendant la séquence « Can't Buy Me Love » (<i>A Hard Day's Night</i>)	48
8. Les Beatles répétant « I'm Happy Just To Dance With You » (<i>A Hard Day's Night</i>)	49
9. Ringo se prend en photo pendant sa séquence en solo (<i>A Hard Day's Night</i>)	49
10. Séquence finale de <i>A Hard Day's Night</i>	50
11. Richard Lester pendant les tournages de <i>A Hard Day's Night</i> (crédit photo : Astrid Kirchherr)	52
12. Images des séquences en solo de George et John dans <i>A Hard Day's Night</i>	54
13. Scène de <i>The Beatles: The First U.S. Visit</i> (frères Maysles, 1991)	55
14. John dans la baignoire dans une scène de <i>A Hard Day's Night</i>	56
15. James Dean dans <i>Rebel Without A Cause</i> (Nicholas Ray, 1955) et scène de <i>The Wild One</i> (László Benedek, 1953)	60
16. Scène de <i>The Party's Over</i> (Guy Hamilton, 1965) et Jane Merrow et Oliver Reed dans une scène de <i>The System</i> (Michael Winner, 1964)	62
17. Séquence de « And I Love Her » (<i>A Hard Day's Night</i>)	65
18. John reniflant un Coca-Cola dans une scène de <i>A Hard Day's Night</i>	68
19. Scène de <i>A Hard Day's Night</i> et celle de la course dans le Louvre de <i>Bande À Part</i> (Jean-Luc Godard, 1964)	69
20. John entouré de filles criantes dans une scène de <i>A Hard Day's Night</i>	76
21. John Lennon et Paul McCartney, et Brian Epstein photographiés par David Bailey pour sa <i>Box of Pin-Ups</i> (1965)	93
22. Scène d'ouverture de <i>Help!</i>	98
23. Séquence montrant les Beatles répéter « You're Gonna Lose That Girl » (<i>Help!</i>)	98
24. Les Beatles et Clang (Leo McKern) au restaurant indien (<i>Help!</i>)	99
25. Le scientifique fou (Victor Spinetti) et John (<i>Help!</i>)	99
26. John et Paul pendant la séquence de « You've Got To Hide Your Love Away » (<i>Help!</i>)	100
27. Paul en version mini, caché dans un cendrier (<i>Help!</i>)	100
28. Les quatre Beatles aux Alpes (<i>Help!</i>)	101
29. George, Paul, et John pendant la séquence de « I Need You » (<i>Help!</i>)	101

30. Les Beatles jouant aux cartes au Palace de Buckingham (<i>Help!</i>)	102
31. George, John, et Paul « jouant » une fille pendant la séquence de « Another Girl » (<i>Help!</i>)	102
32. Ringo, le scientifique fou, son assistant (Roy Kinnear), et Ahme (Eleanor Bron) dans un bateau (<i>Help!</i>)	103
33. Clang préparant le sacrifice final à la plage (<i>Help!</i>)	103
34. Séquence finale de <i>Help!</i> avec un plan d'ensemble de la plage	104
35. Le directeur Richard Lester dirigeant les Beatles pendant une scène de <i>Help!</i> aux Bahamas	105
36. Paul et Ahme flirtant dans une scène de <i>Help!</i>	108
37. L'intérieur des maisons des quatre Beatles dans <i>Help!</i> : George dort en premier plan (avec son jardinier aux pieds), suivi de Paul, John, et Ringo au fond	110
38. Les Beatles mangeant du « <i>fish and chips</i> » dans une scène de la vidéo alternative pour « I Feel Fine »	123
39. John Lennon et Bob Dylan dans une scène de <i>Eat The Document</i> (D.A. Pennebaker, 1972)	127
40. Les Beatles pendant la scène au Palace de Buckingham dont les tournages durent plusieurs jours (crédit photo : Michael Ochs Archives/Getty Images)	129
41. George, Ringo, et Paul à moitié nus dans une scène dans la salle de bain (<i>Help!</i>)	133
42. Les quatre Beatles jouent dans une serre dans la vidéo de « Paperback Writer »	142
43. Deux gros plans des vidéos de « Paperback Writer » montrant les visages des John et Ringo entourées de feuillages	144
44. Affiche promotionnelle du tout dernier concert des Beatles le 29 août 1966 à San Francisco (Wes Wilson)	146
45. Page du Evening Standard du 4 mars 1966 montrant l'interview de John Lennon à Maureen Cleve, et couverture du numéro du magazine <i>Datebook</i> (septembre 1966)	148
46. George, John, et Paul au jardin dans la vidéo de « Paperback Writer »	153
47. Deux plans rapprochés des visages de John et Paul dans la vidéo de « Paperback Writer »	156
48. Ringo tournant le dos à la foule dans la vidéo de « Rain »	157

Deuxième partie : le tour magique des images

49. Les quatre Beatles à la fin de la vidéo de « Strawberry Fields Forever »	165
50. Paul, George, et Ringo répandant de la peinture sur un clavier dans la vidéo de « Strawberry Fields Forever »	168
51. Les Beatles à cheval dans la vidéo de « Penny Lane »	169
52. Les quatre Beatles à côté du clavier dans la vidéo de « Strawberry Fields Forever »	171
53. Les Beatles dans une scène de la vidéo de « Penny Lane »	172
54. Couverture du disque <i>Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band</i> (Peter Blake et Jann Haworth, 1967)	174
55. Carton inclus à l'intérieur de la pochette de <i>Sgt. Pepper</i> (Peter Blake et Jann Haworth, 1967)	176
56. Paul et George buvant du thé dans une scène de la vidéo de « Penny Lane »	181

57. Les Beatles jouent « All You Need Is Love » pendant l'émission de télévision <i>Our World</i> (25 juin 1967)	185
58. Paul jouant un clavier dans la vidéo de « Strawberry Fields Forever » et les quatre Beatles à cheval dans la vidéo de « Penny Lane »	186
59. Scène de la vidéo de « A Day In The Life » montrant les membres de l'orchestre déguisés	190
60. Deux plans des visages de John et Paul dans la vidéo de « Strawberry Fields Forever »	194
61. John dans la vidéo de « Penny Lane »	196
62. Les Beatles sur le toit de l'autobus pendant la scène d'ouverture de <i>Magical Mystery Tour</i>	206
63. Paul pendant la séquence de « The Fool On The Hill » (<i>Magical Mystery Tour</i>)	207
64. Paul déguisé de militaire et un sergent stressé (Victor Spinetti) (<i>Magical Mystery Tour</i>)	208
65. Plan d'ensemble montrant les passagers à l'extérieur de l'autobus (<i>Magical Mystery Tour</i>)	209
66. Le responsable du voyage (Derek Royle) parlant aux passagers (<i>Magical Mystery Tour</i>)	209
67. Ringo et Paul déguisés de magiciens (<i>Magical Mystery Tour</i>)	210
68. Les quatre Beatles pendant la séquence de « I Am The Walrus » (<i>Magical Mystery Tour</i>)	211
69. John déguisé de garçon de restaurant remplissant l'assiette de Tata Jessie (Jessie Robbins) de spaghetti (<i>Magical Mystery Tour</i>)	211
70. George assis sur le sol pendant la séquence de « Blue Jay Way » (<i>Magical Mystery Tour</i>)	212
71. La performance de Death Cab For Cutie dans le club de strip (<i>Magical Mystery Tour</i>)	213
72. Les Beatles chantent « Your Mother Should Know » avant la séquence finale de <i>Magical Mystery Tour</i>	213
73. Les Beatles déguisés d'animaux pendant la séquence de « I Am The Walrus »	218
74. Scène de <i>Chelsea Girls</i> (Andy Warhol, 1966)	228
75. Scène de <i>Invocation Of My Demon Brother</i> (Kenneth Anger, 1969)	230
76. Peter Fonda et Dennis Hopper dans une scène de <i>The Trip</i> (Roger Corman, 1967)	233
77. John Lennon, Yoko Ono, Julian Lennon, et Brian Jones pendant les tournages de <i>Rock'n'Roll Circus</i> (Michael Lindsay-Hogg, 1968)	236
78. Dessin de McCartney montrant une première version du scénario de <i>Magical Mystery Tour</i>	238
79. Tata Jessie chantant en chœur avec les autres passagers et les Beatles dans une scène de <i>Magical Mystery Tour</i>	247
80. Deux photogrammes des paysages colorées de la séquence de « Flying »	249
81. La fin de la vidéo de « Hello Goodbye » avec les danseuses de hula	258
82. Les quatre Beatles portant leurs costumes Sgt Pepper dans la vidéo de « Hello Goodbye »	259
83. Les Beatles portant leurs costumes Pierre Cardin dans la vidéo de « Hello Goodbye »	260
84. Paul, George, et John dans une scène de la vidéo de « Hello Goodbye »	261
85. Les quatre Beatles portant des vêtements hippies dans la vidéo de « Hello Goodbye »	264
86. Brian Epstein pendant les sessions de <i>Sgt Pepper</i> (crédit photo : David Magnus)	266
87. Scène d'ouverture de <i>Yellow Submarine</i> montrant le sous-marin jaune au fond	270
88. Young Fred et Ringo pilotant de sous-marin (<i>Yellow Submarine</i>)	270

89. Image de la séquence de « When I'm 64 » (<i>Yellow Submarine</i>)	271
90. Les quatre Beatles animés pendant la séquence de « Nowhere Man » (<i>Yellow Submarine</i>)	271
91. Image de la séquence de « Lucy In The Sky With Diamonds » (<i>Yellow Submarine</i>)	272
92. Les Blue Meanies (<i>Yellow Submarine</i>)	272
93. Image de la séquence de « All You Need Is Love » (<i>Yellow Submarine</i>)	273
94. Scène finale de <i>Yellow Submarine</i>	273
95. Les quatre Beatles « réels » à la fin de <i>Yellow Submarine</i>	274
96. Ringo, John, et Paul à Rishikesh (crédit photo : Paul Saltzman)	277
97. Les Blue Meanies et leur chef dans une scène de <i>Yellow Submarine</i>	285
98. Image de la séquence de « Eleanor Rigby » (<i>Yellow Submarine</i>)	286
99. Une autre image de la séquence de « Lucy In The Sky With Diamonds » (<i>Yellow Submarine</i>)	287
100. John Lennon, Peter Brown, Paul McCartney, Derek Taylor, et quelques autres fonctionnaires aux bureaux d'Apple Corps à Saville Row en 1968 (crédit photo : Jane Bown/TOPFOTO/The Image Works)	293

Troisième partie : la répétition d'un retour

101. Paul, Ringo, et George dans la vidéo de « Lady Madonna »	299
102. Ringo assis à la batterie dans la vidéo de « Lady Madonna »	301
103. Contre-plan de Paul et John dans la vidéo de « Lady Madonna »	303
104. Jean-Luc Godard dirigeant les Rolling Stones pendant le tournage de <i>One Plus One</i> (crédit photo : Keystone Features/Hulton Archive/Getty Images)	306
105. Deux plans de la vidéo de « Lady Madonna », un montrant John et Paul, et l'autre George	310
106. Plan d'un tambourin dans la vidéo de « Lady Madonna »	311
107. Les quatre Beatles dans la vidéo de « Revolution »	313
108. Les quatre Beatles en « pyramide » dans la vidéo de « Hey Jude »	315
109. Deux plans de côté de la vidéo de « Revolution »	316
110. Les Beatles entourés des membres de l'audience à la fin de la vidéo de « Hey Jude »	319
111. Deux gros plans des visages de Paul, et John & George dans la vidéo de « Hey Jude »	322
112. Deux plans du début de <i>Let It Be</i> , un montrant John, Yoko, et Paul, et l'autre John et Paul pendant la séquence « Two Of Us » (<i>Let It Be</i>)	326
113. Paul et George répétant aux studios de Twickenham (<i>Let It Be</i>)	326
114. John et Yoko dansant une valse pendant la séquence de « I Me Mine » (<i>Let It Be</i>)	327
115. Deux plans des répétitions aux studios d'Apple Corps, un montrant John et Yoko, et l'autre Heather, la fille de Linda McCartney (<i>Let It Be</i>)	328
116. George, Billy Preston, et Paul répétant aux studios d'Apple Corps (<i>Let It Be</i>)	328
117. Gros plan de John écoutant Paul parler (<i>Let It Be</i>)	329
118. Paul en premier plan pendant la séquence de « Let It Be » (<i>Let It Be</i>)	329
119. Paul, John, et George jouant sur le toit d'Apple Corps (<i>Let It Be</i>)	330

120. Deux plans des passants, un montrant plusieurs personnes et l'autre avec un seul monsieur (<i>Let It Be</i>)	330
121. Deux policiers surveillant la scène (<i>Let It Be</i>)	331
122. Un autre plan de Paul, John, et George jouant sur le toit (<i>Let It Be</i>)	332
123. Les quatre Beatles et quelques techniciens aux studios de Twickenham pendant le tournage de <i>Let It Be</i>	335
124. John Lennon et Yoko Ono sortant du tribunal après leur arrestation en octobre 1968 (crédit photo : Andrew MacLear/Getty Images)	338
125. Un gros plan montrant John et Paul pendant le tournage de <i>Let It Be</i>	346
126. Billy Preston arrivant aux sessions de <i>Let It Be</i>	352
127. Paul, George, Yoko, et John écoutant un <i>playback</i> dans une scène de <i>Let It Be</i>	354
128. Scène du film <i>Easy Rider</i> (Dennis Hopper, 1969)	357
129. Mick Jagger regarde la scène de la mort de Meredith Hunter dans <i>Gimme Shelter</i> (Albert et David Maysles, 1970)	358
130. Anita Pallenberg et Mick Jagger dans une scène de <i>Performance</i> (Nicholas Roeg, 1970)	359
131. Les Beatles pendant le concert final de <i>Let It Be</i>	362
132. Paul au piano pendant la séquence de « <i>Let It Be</i> »	365
133. Gros plan du visage de Paul pendant la séquence de « <i>The Long And Winding Road</i> »	367
134. Quatre photogrammes de la vidéo de « <i>Something</i> » montrant les quatre Beatles avec leurs femmes	372

INTRODUCTION

I. AVANT-PROPOS

« Il y a des conversations quotidiennes [sur les Beatles] dans des centaines de milliers de foyers aux quatre coins du monde. On a plus écrit sur eux que sur n'importe quel autre artiste de n'importe quelle autre époque¹. »

En tant que fan des Beatles ainsi que chercheuse, j'avais déjà lu plusieurs ouvrages sur le groupe et son époque avant de me lancer dans ma thèse doctorale — avant même de me décider sur mon objet d'étude. Et comme la plupart des auteurs qui, tout au long des années dès la toute première apparition du groupe (la réflexion de Brian Epstein ci-dessus date de 1964), ont écrit et réécrit l'histoire des quatre Liverpooliens les plus célèbres de la seconde moitié du vingtième siècle, il m'est tout d'abord essentiel de confesser que, malgré mes meilleures intentions d'agir en qualité d'observatrice de leur parcours artistique, il y aura toujours une continuelle relation émotionnelle avec leur musique et l'univers fantastique créé autour d'eux. Faire de l'investigation sur un sujet lié à la culture populaire implique généralement une liaison humaine car nous aussi, auteurs et chercheurs, sommes inévitablement fans de cet aspect fascinant de notre société qui nous lie les uns aux autres à travers de référents, de mémoires, et de chacune de nos histoires personnelles.

Comme le savent la plupart des fans du groupe, une personne s'intéressant aux créations artistiques des Beatles et maintenant une relation plus ou moins étroite avec leur musique a un penchant pour un Beatle en particulier, habituellement celui avec qui on se sent artistiquement plus proche en raison de son approche musicale, ou même de sa personnalité publique — bien que cette dernière ne soit dans sa majorité, et comme nous l'expliquerons tout au long de cette thèse, qu'une construction faite aux dépens de la « vraie » personnalité de l'individu avant sa médiatisation. C'est donc avec ce statut de fan que je me déclare comme un « John », ayant connu, tout au long de ma vie, des « Pauls », des « Georges » et, souvent, des « Ringos ». Si cette déclaration peut choquer en raison de son caractère apparent trop personnel et empirique pour figurer dans un avant-propos d'une thèse

¹ « *There are daily conversations [about the Beatles] in hundreds of millions of homes throughout the world. More has been written about them than about any other entertainer of any era.* » [Brian Epstein, *A Cellarful of Noise*, Kent : New English Library, 1988, p. 83, nous traduisons]

doctorale, il est bon de se rappeler que l'histoire des Beatles est avant tout une histoire des fans. Même si l'on analyse le travail du groupe d'un point de vue plutôt technique (comme par exemple les études de musicologie), c'est à travers la manière dont chacun de nous, les fans, s'identifie avec un ou plusieurs membres du groupe que l'on voit l'éternisation d'un phénomène qui n'aurait jamais eu lieu sans un retour enthousiaste du public.

Cet aspect gagne une importance particulière dans cette recherche, qui s'intéresse aux objets filmiques et vidéographiques conçus pendant la période active du groupe, plus spécifiquement à leur contribution à la construction de l'image publique des Beatles. La réception étant sans aucun doute une pièce fondamentale dans cette dynamique d'émission-réception, nous nous assumons comme faisant partie du public responsable de cette relation à double-sens et nous nous trouvons dans une position privilégiée pour discuter de l'impact de ces créations visuelles et de comment elles ont modifié le regard porté sur le groupe — notre statut oscillant donc entre « chercheuse » et « audience-cible ».

Notre relation avec le travail du groupe associe une dimension scientifique avec un volet émotionnel, cette apparente ambiguïté nous permettant une meilleure compréhension des diverses questions posées en raison d'une analyse plus complète de l'objet et nous rappelant un trait fondamental à notre recherche : l'existence et la pertinence d'un objet artistique se construisent aussi (sinon surtout) du côté du spectateur, dépendant de la façon dont il l'accepte et l'intègre dans l'ensemble de sa perception culturelle. Cet aspect est central dans notre recherche en raison de son importance pour la construction de l'image publique des Beatles, un processus dépendant principalement de la réception et qui est presque entièrement placé sous le contrôle du public.

II. PROBLÉMATIQUE

1. Objet

Cette thèse discute des contributions des films et vidéos des Beatles réalisés et parus pendant leur période d'activité (1962-1970) à la construction et changement de l'image publique du groupe. Ces objets visuels sont, chronologiquement : *A Hard Day's Night* (1964), *Help!* (1965), « Paperback Writer » / « Rain » (1966), « Strawberry Fields Forever » / « Penny Lane » (1967), *Magical Mystery Tour* (1967), « Hello Goodbye » (1967), « Lady Madonna » (1968), *Yellow Submarine* (1968), « Hey

Jude » / « Revolution » (1968), *Let It Be* (tourné en 1969 mais sorti qu'en 1970), et « Something » (1969).

Nous sommes conscients que le concept d'image publique est lui-même difficile à définir d'une manière absolue, comportant une multitude d'aspects qui vont des intentions initiales de la *star* et de ses représentants au regard éventuellement non homogène qu'elle peut provoquer. En ce qui concerne la Pop en général et les Beatles en particulier, nous dirons qu'elle croise la communication d'une individualité créative avec la définition de son potentiel commercial — un trait que Reiter mentionne tout en défendant que ce potentiel est à la base de la projection d'une *persona* créée artificiellement, et qu'il est aussi primordial dans le processus d'appropriation de la *star* par l'industrie, l'utilisant comme porte-parole d'un message construit malgré elle². Ceci implique forcément l'existence d'une « construction », qui constitue un aspect central de l'image publique et qui sera — du moins dans un plan idéal — le plus universel et homogène possible. Dans le cas spécifique des Beatles, nous observons un besoin de transmettre aussi une image qui soit suffisamment différente pour qu'elle puisse se distinguer de celle des autres idoles Pop de l'époque et faciliter au mieux l'identification des fans avec le groupe. Piotrowski parle exactement de l'importance de cette caractéristique : citant Dyer et Marshall, elle soutient que l'identification se voit non seulement comme centrale au processus de mise sur le marché mais qu'elle est aussi ce qui permet que la *star* soit la « représentation du potentiel de l'individu³ ». L'image publique dont nous parlons dans le cas des Beatles est donc un mélange des intentions de cette construction soignée faite *a priori* avec l'impact qu'elle a auprès de son public, qu'il s'agisse des fans, des critiques, ou de l'industrie Pop elle-même — bien que cette image ne soit pas toujours homogène (surtout dès l'arrêt de leurs tournées, comme nous le verrons).

L'image publique implique un préalable, une préparation soignée — il y a pourtant la question de la campagne. Soit dans le cas d'un groupe Pop ou une autre situation, ce n'est pas uniquement le produit qui doit se vendre, mais tout un univers d'objets et de référents fabriqués à la marge, et qui permettent que la présence du sujet soit permanente et incontournable dans l'espace public — un processus qui, dans le cas des Beatles, a largement été mis en place par le manager du groupe, Brian Epstein. Il s'agit donc d'un concept feuilleté, la figure totale rassemblant « les procès de construction

² Roland Reiter, *The Beatles on Film: Analysis of Movies, Documentaries, Spoofs and Cartoons*, Bielefeld : Transcript Verlag, 2015, p. 196

³ Stephanie Anne Piotrowski, *"All I've Got To Do Is Act Naturally": Issues of Image and Performance in the Beatles' films*, thèse, Université de Exeter, 2008, pp. 9-10

de l'image⁴, » comme Louis Marin le mentionne dans son *Portrait du Roi*. Et, comme dans le cas du Roi, cette construction couvre un secret, car « le Roi est un homme comme les autres ; sa royauté n'est pas une grandeur réelle fondée en nature⁵ » — son statut public dérive du portrait identifié, d'une création extérieure à lui.

Le caractère central de la « construction » pour ce processus explique aussi la raison pour laquelle nous ne prenons pas en considération les performances filmées des Beatles dans notre recherche : à notre avis, les documents filmiques de leurs apparitions télévisées, leurs interviews, et leurs performances appartiennent plutôt au domaine présentatif, à un univers qui se limite à enregistrer les actions du groupe pour la postérité, ne se concentrant donc pas sur la création de personnages sans réflexivité sur la question de la construction même. Ces documents peuvent donc être utiles pour une meilleure contextualisation de tel objet en particulier ou pour comprendre les motivations derrière leurs créations visuelles, mais notre intérêt porte surtout sur la question de la représentation et la façon dont l'identité publique du groupe peut être modelée à travers les objets créés par lui-même — un trait qui est absent dans les simples enregistrements en raison de la nature de leur fabrication.

2. Question centrale

Notre question comporte deux volets principaux : 1) de quelle façon les objets de notre étude (les films et les vidéos dont nous parlons) contribuent-ils à l'image publique des Beatles ? 2) quelle est la relation de ces objets avec le contexte socio-culturel de leur époque, et qu'est-ce cela ajoute à la construction de cette image ?

3. La dimension visuelle dans la construction de l'image des Beatles

L'originalité de ce travail de recherche vient surtout du fait que nous nous servons des films et des vidéos des Beatles pour chercher de nouvelles pistes sur l'évolution de l'image publique du groupe. Nous nous interrogeons donc sur ce que la dimension visuelle peut apporter à la manière

⁴ Louis Marin, « Le Corps de Pouvoir et l'Incarnation à Port-Royal et dans Pascal, OU de la figurabilité de l'absolu politique, » in *Le Corps Spectacle*, sous la dir. de France Borel, 175-197, Bruxelles : éditions de l'Université de Bruxelles, 1998, p. 177

⁵ *ibid*, p. 193

dont le public perçoit les Beatles (et pourtant leur image, qui se voit en permanente construction au moins pendant la période active de leur carrière), et de quelle façon ces objets visuels jouent-ils avec les influences de leur époque pour mieux comprendre comment ils y ont été intégrés et regardés — après tout, et comme Peter Doggett le défend dans son livre *You Never Give Me Your Money*, « les Beatles n’ont pas créé les *sixties*, mais leur musique et leur charisme les ont vendus au monde⁶. »

Nous touchons donc à deux domaines qui, même si déjà discutés par de nombreux auteurs, n'ont jamais été croisés dans une étude académique approfondie : l'univers filmique et vidéographique des Beatles, et la construction de leur image publique. Jusqu'à présent, les auteurs qui se sont intéressés à la réputation des Beatles et à la façon dont le groupe était perçu publiquement sont plutôt partis de leur carrière musicale, reléguant les films et vidéos promotionnelles au second plan ; et ceux qui se sont intéressés à l'étude des films des Beatles ont porté un regard lié surtout à la valeur cinématographique de ces objets pour l'industrie Pop en général et pour la carrière des Beatles en particulier (Neaverson 1997), aux aspects techniques (Carr 1996, Reiter 2015), ou encore aux séquences portant sur des performances (Piotrowski 2008). Notre projet est de croiser ces deux intérêts afin de voir ce qu'ils ont à nous révéler sur la perception publique du groupe, tout en vérifiant si un nouveau récit portant sur l'image publique des Beatles peut en émerger.

4. Notre point de départ

Nous partons du récit communément accepté concernant la manière dont le groupe était perçu pendant ses années d'activité tel qu'il est décrit par les auteurs ci-dessus. Ce récit peut être envisagé à travers des tournants qui signalent des changements dans leur image publique, ici résumés :

1. Entre 1964 et 1965, au début de leur carrière internationale, les Beatles sont regardés comme un phénomène Pop, même si la dimension de leur succès est sans précédent ;
2. En 1966, leur image publique change à cause d'une multitude d'événements (arrêt des tournées, polémique « nous sommes plus populaires que Jésus Christ », problèmes diplomatiques, changement d'approche musicale) et ils sont principalement vus comme une

⁶ « *The Beatles didn't create the Sixties, but their music and charisma sold it to the world.* » [Peter Doggett, *You Never Give Me Your Money: The Battle for the Soul of the Beatles*, Londres : The Bodley Head, 2009, p. 14, nous traduisons]

menace pour l'ordre moral et social, le public en général ne les considérant plus comme inoffensifs ;

3. En juin 1967 la sortie de *Sgt Pepper* (entre autres aspects) leur permet d'être pris au sérieux comme artistes dans un sens plus digne du mot, remplaçant leur statut de simples idoles Pop ;

4. En août 1967, la crise provoquée par la mort de leur manager pousse le public à s'interroger sur leur prochaine étape créative en raison de ce changement de paradigme forcé ;

5. En décembre 1967 cette crise s'enchaîne avec l'échec de *Magical Mystery Tour*, qui transforme leur image publique d'idoles incontestables et toutes-puissantes en quelque chose de faillible ;

6. En 1968 ils entrent donc dans une période où leur succès et pertinence ne sont plus consensuels : une série d'options personnelles et artistiques (la relation de Lennon et Ono, la sortie de *Two Virgins*, des arrestations pour détention et consommation de drogue, leur relation avec les philosophies orientales, la création d'Apple Corps, etc) coïncide néanmoins avec la consolidation d'une aristocratie émergente de la musique Pop, provoquant l'admiration des uns et la déception d'autres ;

7. 1969 donne finalement lieu à la naissance d'un mythe incontournable, qui apparaît surtout avec leur séparation qui à son tour cristallise l'image et la réputation publique des Beatles ne permettant pas à leur pertinence de disparaître lentement.

III. LE RÉCIT ÉVOLUTIF DE L'IMAGE PUBLIQUE

1. Hypothèse

Nous nous posons la question suivante : est-ce que à travers les films et les vidéos des Beatles, inexplorés sous cet angle jusqu'ici, on retrouve ce même récit évolutif sur leur image publique ou bien autre chose apparaît-il ? Dans quelle mesure le contexte socio-culturel de ces objets nous aide-t-il dans notre lecture ?

Pour répondre, nous partons du récit par tournants que nous avons énoncé plus haut, et procédons en deux temps : d'abord, nous tentons de vérifier dans quelle mesure ce récit par tournants peut être aussi observable à partir des films et vidéos qui constituent notre objet d'étude, de quelle

façon, et pourquoi ; puis, nous proposons l'existence d'une autre manière de voir le récit construit à partir de ces objets, et qui oscille entre deux pôles thématiques : un premier lié à l' « *escape* » (évasion)⁷, au besoin du groupe de fuir de soi-même (ou bien de sa condition de *star*) ; et un autre lié à la recherche d'une identité, au besoin des Beatles de découvrir qui ils sont.

Notre hypothèse est que ces deux pôles représentatifs présents dans les créations filmiques et vidéographiques des Beatles peuvent exister en simultané, étant ainsi complémentaires et non opposés.

2. La fuite et la recherche de soi

Notre hypothèse concernant cette oscillation part de Roland Reiter (2015), auteur d'une thèse sur les films des Beatles (il n'y mentionne pas les vidéos), qui défend qu'il y a une thématique d' « *escape* » qu'y est toujours présente : *A Hard Day's Night* montrerait les Beatles essayant d'échapper à leurs fans ; *Help!* les dépeignerait recourant à une série de voyages autour du monde pour fuir d'abord une secte religieuse puis deux scientifiques-fous ; *Magical Mystery Tour* verrait le groupe échanger la vie urbaine avec une escapade à la campagne en autobus ; *Yellow Submarine* raconterait une histoire fantaisiste basée sur la persécution des *Blue Meanies* (« les Méchants Bleus ») ; et enfin, *Let It Be* illustrerait métaphoriquement les Beatles se fuyant à eux-mêmes en tant que groupe.

Cette idée nous semble tout à fait pertinente, d'autant plus qu'elle ne s'applique non seulement au concept des films comme Reiter le fait, mais qu'elle est, nous chercherons à le démontrer, également observable dans la représentation de l'image publique du groupe faite à travers ces objets.

Toutefois, cette perspective doit, selon nous, s'envisager en relation avec une autre thématique : celle de la recherche de soi. À travers ces objets, il nous semble donc que l'on a plutôt affaire à un mélange de ces deux facettes — un mélange qui, nous le verrons, est toutefois toujours différent dans sa composition, possédant différentes « quantités » de chaque thématique en fonction de l'objet dont on parle et de la période considérée.

À travers notre observation, nous constaterons que la part d' « *escape* » est plus élevée dans leurs premiers films, tandis que la part de recherche de soi est plus faible, les deux atteignant un certain

⁷ Nous utiliserons, tout au long de cette thèse, le terme « *escape* » en anglais, en faisant référence à la notion proposée par Roland Reiter. La traduction française d'« *évasion* » ne nous semble en effet pas toujours transposable (les comportements décrits pouvant également, selon les cas, relever de la fuite).

équilibre dans les objets intermédiaires. Ceci nous fait poser l'hypothèse que cette oscillation peut à son tour être vue comme un récit évolutif de leur image publique, c'est-à-dire, orienté vers la disparition de l' « *escape* » au profit de la recherche de soi, sans que ni l'une ni l'autre ne cessent d'apparaître, émergeant plutôt à travers différents angles (l' « *escape* » fomenté par *Let It Be* a une origine et expression totalement différentes de celui qui ressort de *A Hard Day's Night*, par exemple).

Notre objectif avec cette lecture passe précisément par une analyse des dynamiques opérant entre l'intention représentative de ces objets et le résultat que ceux-ci produisent finalement lors de leur réception pour afin de comprendre leur contribution pour le récit concernant l'image publique du groupe.

IV. AUTRES ASPECTS DE LA RECHERCHE

Nous utilisons plusieurs outils interprétatifs pour répondre à notre question, qui peuvent être rassemblés en deux groupes principaux : ceux qui sont exclusifs à un seul objet, et ceux qui sont transversaux à deux ou plusieurs objets de notre étude.

Dans le premier cas, nous trouvons par exemple le portrait euphorique de la *Beatlemania* fait par *A Hard Day's Night*, la question de l'auto-représentation soulevée par l'autonomie soudaine des Beatles dans *Magical Mystery Tour*, ou encore la représentation fragmentée du groupe en tant que n'étant plus que la somme de ses parties faite par *Let It Be*. Ces aspects ne sont visibles que dans un seul objet, devenant parfois un des angles principaux de l'analyse que nous faisons de tel film/vidéo dû à leur contribution singulière au récit de chacun.

Dans le second cas, nous pouvons mentionner par exemple l'influence centrale du manager du groupe Brian Epstein dans la fabrication et la diffusion de l'image publique des Beatles, notamment pendant les premières années du groupe — une influence perceptible également par défaut après sa mort (il décède en 1967), et qui pourrait expliquer le pourcentage croissant de « recherche de soi » présente dans les objets filmiques/vidéographiques à partir de cet instant : ayant perdu la personne qui s'occupait de la manière dont leur image était communiquée au public, ils ont dû s'en charger eux-mêmes et se sont confrontés à la difficulté de trouver un consensus solide et précis à ce sujet.

Parmi les autres aspects qui nous semblent importants pour comprendre la manière dont les films et vidéos des Beatles communiquent l'image publique du groupe est le fait que, contre toute attente, Ringo Starr y joue toujours le rôle principal, un phénomène qui semble n'exister que dans ces

objets, alors qu'elle n'est pas présente dans leur métier principal (la musique). Encore dans le champ des aspects transversaux à plus d'un objet — et même si les Beatles innovaient toujours à un rythme vertigineux dans leurs créations musicales et visuelles —, nous signalons l'importance d'une certaine continuité esthétique commune à quelques objets (comme le psychédélisme dans la plupart des créations de 1967, le « retour aux racines » initié avec « Lady Madonna » et repris jusqu'à la fin de leur carrière, etc), ce qui nous a permis de mieux les comparer stylistiquement, les contributions de chacun d'entre eux au changement de l'image publique du groupe émergeant ainsi plus clairement.

V. MÉTHODOLOGIE

Notre approche est interdisciplinaire, typique de celle utilisée dans la vaste majorité des recherches concernant ce qui est appelé les *pop culture studies*. Elle porte néanmoins un accent particulier sur l'analyse esthétique non seulement en raison de l'objet de notre étude (les films et vidéos des Beatles) mais aussi car elle s'intéresse surtout aux différents regards qui peuvent être portés sur un même objet, tout en soulignant le rôle central de la subjectivité dans le processus.

Hormis l'esthétique, notre approche croise les études cinématographiques, qui nous permettent de comprendre la valeur culturelle des objets de notre étude et de les contextualiser dans l'histoire du cinéma, sachant que ceci implique toujours une analyse importante de la réinvention des signes et symboles (sémiotique) ; la sociologie, qui se voit comme discipline fondamentale pour les études liées à la culture de fans — dites *fandom studies* —, de célébrité (*celebrity studies*), et aux phénomènes de masse, ainsi que pour comprendre les relations d'appartenance et d'identification (ce qui est particulièrement important vu que notre recherche s'intéresse particulièrement à l'adolescence, où ces dynamiques se voient le plus) et l'impact que telle *star* a auprès de son public ; et la psychologie, qui nous permet de mieux cerner la construction de *personae* liées au statut de célébrité et leur conséquente représentation, ainsi que quelques questions d'identité, de genre, et de développement de l'individu, qui jouent aussi dans le processus d'identification du public avec la *star*. La psychologie — et plus particulièrement la psychanalyse — est aussi fondamentale pour notre étude des questions liées au spectateur cinématographique, à travers l'analyse du désir et des pulsions comme dans le cas de la théorie lacanienne du Regard (*Gaze*)⁸.

⁸ Jacques Lacan, *Les Quatre Concepts Fondamentaux de la Psychanalyse*, Paris : Éditions du Seuil, 1990

Notre approche utilise encore, bien que dans une moindre mesure, les études historiques, surtout celles liés à la socio-politique, nous permettant de bien positionner l'objet de notre étude dans la place qu'il occupe dans son contexte socio-culturel, facilitant la compréhension des dynamiques mutuelles d'influence avec son époque. Il nous faut encore signaler l'importance des études portant sur la religion et la spiritualité, qui sont cruciales pour la compréhension de l'importance du nouveau rôle joué par la célébrité et l'idole Pop dans la crise spirituelle de l'occident pendant le 20e siècle.

VI. ÉTAT DE L'ART

« Maintenant il y a des gens qui en savent plus sur les Beatles que les Beatles eux-mêmes⁹. »

La citation ci-dessus illustre bien le fait que les Beatles sont l'un des groupes musicaux qui a suscité le plus d'intérêt de la part des chercheurs. Donc, et même si notre recherche s'appuie surtout sur leur création filmique et vidéographique, nos lectures sur le sujet comprennent des œuvres abordant différents aspects, dimensions, et points de vue de leur carrière, comme les analyses musicologiques (l'exemple de *Revolution in the Head : The Beatles Records and The Sixties* de Ian Macdonald, un ouvrage incontournable pour bien comprendre le caractère révolutionnaire que le groupe a apporté à la musique Pop) ou l'étude de leurs origines avant la célébrité (*The Beatles' Shadow : Stuart Sutcliffe and His Lonely Hearts Club* de Pauline Sutcliffe fait partie des différents documents sur les années fondatrices des Beatles, décrivant la genèse du groupe depuis leurs débuts à Hambourg). S'agissant d'un travail approfondi de recherche dont les principaux agents sont injoignables — soit en raison de décès ou de leur statut de célébrité empêchant le contact — nous avons essayé de recueillir les témoignages les plus fidèles possibles sur chaque moment-clé de la carrière du groupe en croisant des rapports de différents membres de leur entourage qui y étaient présents : *John, Paul, George, Ringo, and Me : The Real Beatles Story* de leur agent de presse anglais Tony Barrow, *As Time Goes By* de leur agent de presse américain Derek Taylor, *With the Beatles* de l'assistant de leur manager Brian Epstein Alistair Taylor, *Summer of Love : The Making of Sgt. Pepper* de leur producteur George Martin, et *Musical Mystery Tours : My Life With the Beatles* de leur ami Tony Bramwell sont parmi les différents mémoires que nous avons consulté afin de

⁹ « Now we have people who know more about the Beatles than the Beatles themselves. » [Hunter Davies, « Paperback Writer, » in *The Beatles: Ten Years That Shook The World*, sous la dir. de Paul Trynka, 247, Londres : Mojo/The Book People, 2004, p. 247, nous traduisons]

reconstruire au mieux le quotidien des Beatles à un certain moment de leur carrière. Encore dans cet esprit plus ou moins narratif de l'histoire des Beatles, nous nous sommes munis de plusieurs biographies du groupe, dont *The Love You Make* de Peter Brown et Steven Gaines, et *Shout!* de Philip Norman ne sont que deux exemples.

Pour mieux comprendre une série de questions liées à la façon dont leur oeuvre a été reçue, nous avons aussi consulté plusieurs ouvrages proposant différentes approches sur son impact dans les enjeux socio-culturels de leur époque et de nos jours, notamment *Men, Masculinity, and the Beatles* de Martin King sur des questions liées au sujet des identités de genre et de sexualité, et *Les Fans des Beatles : Sociologie d'Une Passion* de Christian Le Bart sur la réception de leur oeuvre musicale dans un prisme sociologique, ainsi que plusieurs textes, articles, et essais abordant des points très spécifiques de leur carrière, comme *The Postmodern White Album* de Ed Whitley sur l'Album Blanc, *Refab Four : Beatles for Sale in the Age of Music Video* de Gary Burns abordant leur contribution à l'évolution de la vidéo musicale, ou encore *Family Misfortune* de Mark Paytress sur le rôle de leur symbolisme dans les meurtres Manson. Ceci, allié à des chronologies précieuses détaillant le travail quotidien du groupe comme *The Complete Beatles Chronicle* de Mark Lewisohn, nous a permis de bien encadrer notre recherche dans le panorama plus général des études sur le groupe, nous fournissant aussi d'importantes informations sur les aspects pratiques et logistiques de la fabrication de chaque objet et nous aidant à mieux cerner les choix créatifs et représentatifs à leur origine.

Du côté lié à notre objet en particulier, nous signalons le travail de Bob Neaverson comme l'un des principaux points de départ pour l'étude de l'oeuvre filmographique du groupe. Comme il le signale lui-même, son livre *The Beatles Movies* (1997) constitue la première « histoire critique de leurs films » ainsi que la première fois que ces objets « ont été mis en contexte avec l'histoire du cinéma britannique. » Neaverson est donc l'un des premiers auteurs à lancer un regard plus attentif sur les films des Beatles d'une perspective artistique et historique, défendant que « le cinéma a été le seul médium à travers duquel la musique en constant changement du groupe et leur ensemble d' « images » méticuleusement fabriquées pouvaient être articulées sur une échelle globale¹⁰, » ce qui démontre le caractère incontournable des cinq films du groupe non seulement pour l'ensemble de leur carrière mais aussi pour l'histoire du cinéma du 20e siècle.

¹⁰ « *Cinema was the only medium through which the group's ever-changing music and meticulously crafted array of 'images' could be fully articulated on a global scale.* » [Bob Neaverson, *The Beatles Movies*, Londres : Cassell, 1997, p. 3, nous traduisons]

Le travail de recherche mené par Neaverson est central pour la plupart des chercheurs qui se sont depuis la parution de son livre intéressés au sujet, constituant une base informative solide sur les besoins et les attentes que les Beatles avaient de leur travail filmique : « pourquoi les Beatles ont-ils fait des films ? , » se demande-t-il, en proposant deux réponses, l'un lié aux bénéfices pratiques du point de vue de leur exposition à l'échelle globale, et l'autre concernant plutôt le côté économique de l'industrie, les films constituant une source importante de revenus ainsi qu'une possibilité virtuellement sans précédent de création de nombreux produits destinés à être commercialisés, comme des affiches, des livres, et des cadeaux¹¹. Dans ce cadre, Neaverson discute par exemple du marketing associé à *Yellow Submarine*, dont l'imagerie issue du monde fantastique des dessins animés facilitait la création d'objets promotionnels.

Il est aussi de noter que le film dont Neaverson discute le plus longuement est *Magical Mystery Tour*, celui qui est souvent considéré comme le plus faible des cinq, son choix étant sans doute lié au fait qu'il s'agit du seul film dont le concept et les options esthétiques dérivent de décisions prises par le groupe lui-même. Cette caractéristique de sa recherche a été particulièrement précieuse pour notre thèse pour deux raisons principales : d'abord, et sachant que notre recherche se base essentiellement sur des questions d'image publique et d'identité, car il nous est très utile d'avoir le plus d'informations possibles sur le seul portrait filmique fait par les Beatles eux-mêmes (ou quasiment) et qui nous informe de la manière dont ils voulaient se projeter dans la sphère publique ; ensuite, car la plupart des documents qui discutent des films des Beatles s'intéressent plus à leurs deux premiers long-métrages (*A Hard Day's Night* et *Help!*) et à *Yellow Submarine*, sans doute en raison de la réponse enthousiaste de l'audience mais aussi du caractère plus conventionnel de ces trois films. De ce fait, l'analyse contextuelle et même esthétique que Neaverson fait de *Magical Mystery Tour* nous a apportés de précieuses informations sur ce film de la même manière que des œuvres comme *Get Back : The Beatles Let It Be Disaster* (Doug Sulphy et Ray Schweighardt), *You Never Give Me Your Money : The Battle For the Soul of the Beatles* (Peter Doggett), ou encore *Apple To The Core : The Unmaking of the Beatles* (Peter McCabe) le font pour *Let It Be*.

Toutefois, et même si *The Beatles Movies* constitue l'un des points de départ les plus fondamentaux pour toute recherche conduite sur les films du groupe, Neaverson ne discute quasiment pas des relations entre ces objets et leur contexte socio-politique, ni n'aborde les vidéos musicales d'une façon approfondie non plus, se limitant à mentionner leur existence dans quelques passages.

¹¹ ibid p. 6

Ainsi, l'importance de son ouvrage se voit aussi dans la manière dont il démontre la possibilité d'autres approches sur l'objet, à peu près tous les auteurs discutant des films des Beatles le citant comme principale source.

Parmi les différents ouvrages centraux pour la compréhension du contexte historique et social servant comme toile de fond aux objets de notre recherche nous soulignons la singularité de *Ready, Steady, Go ! — Swinging London and the Invention of Cool* (Shawn Levy), qui résume très curieusement la centralité culturelle de Londres pendant les années soixante. Levy discute notamment de l'importance croissante de l'image dans la culture populaire de l'après-guerre, signalant d'une forme quasi romancière les moments plus cruciaux pour les principaux agents publics de la culture adolescente. De ce fait, *Ready, Steady, Go !*, allié à des ouvrages ayant un point de départ similaire comme *All Dressed Up — The Sixties and the Counterculture* et *Days in the Life : Voices from the English Underground 1961-1971*, tous deux de Jonathon Green, ou encore *The Neophiliacs* (Christopher Booker) et *Revolt Into Style* (George Melly), a été central pour notre recherche en nous fournissant des outils solides afin de comprendre les motivations derrière les options esthétiques et identitaires des Beatles en particulier et de leur génération en général.

Dans le champ académique, il y a deux thèses de doctorat qui se sont révélées d'importantes sources pour notre recherche, nous aidant à comprendre plusieurs aspects des films des Beatles tout en permettant que de nouvelles questions soient posées. La première est la recherche de Roland Reiter, édité sous le titre *The Beatles on Film - Analysis of Movies, Documentaries, Spoofs and Cartoons* (2015). Dans son travail, Reiter discute de « la capacité [que leurs films ont] de projeter l'image du groupe dans différentes étapes de leur carrière, » tout en cherchant une meilleure compréhension de ce récit visuel continu. Néanmoins, Reiter n'établi pas de distinction entre présentation et représentation entre ces objets comme nous le faisons (il semble ne pas s'intéresser à la question de la construction), et son analyse englobe l'ensemble visuel filmique sur le groupe, y compris même les documentaires conçus après la fin de leur carrière comme *The Beatles Anthology* (1995) et *The Compleat Beatles* (1982), ainsi que des films dramatisés sur l'histoire des Beatles comme *Backbeat* (1994) et *Two Of Us* (2000). Son approche dérive donc plutôt d'une mise-en-contexte des objets dans la carrière des Beatles et une analyse des portraits faits suite à la séparation du groupe en tant que d'importantes contributions pour la propagation du mythe. Même s'il semble ne pas s'intéresser aux codes symboliques du langage visuel ni à la relation entre ces représentations et leur contexte socio-culturel, sa recherche nous a été précieuse pour bien comprendre les caractéristiques plus pratiques liées à la fabrication de chaque objet.

Le travail académique sur les films des Beatles qui s'est également avéré être une source importante pour notre recherche est la thèse de doctorat de Stephanie Piotrowski, *All I've Got to Do is Act Naturally : Issues of Image and Performance in the Beatles Films*, soutenue à l'Université d'Exeter en 2008. L'approche de Piotrowski est plus proche de la nôtre dans la mesure où elle aussi s'intéresse aux questions relatives aux choix de représentation faits par le groupe et à la façon dont leur identité a finalement été communiquée — elle affirme même que « c'est le questionnement de l'image et l'identité du groupe et leur effet à travers tous les aspects de leur carrière qui a été négligé par les spécialistes des Beatles¹². » Sa recherche a néanmoins une nature beaucoup plus technique car elle s'appuie sur l'analyse minutieuse des différents plans filmiques (ce qui résulte parfois en une extrapolation sémiotique excessive) pour questionner la manière dont le public perçoit les Beatles dans leurs films ; son intérêt principal étant les codes de manipulation des performances, la vaste majorité de l'analyse de Piotrowski porte surtout sur le rôle des séquences musicales dans ce processus. Son approche, bien que très intéressante et porteuse d'importants éléments pour la nôtre, ne comporte pas d'étude sur l'image publique du groupe à travers ses vidéos (bien que mentionnées quelques fois), l'intégration de ces options représentatives avec le contexte historique et social de leur époque étant aussi très faible.

Une autre question qui nous a intéressée dans notre recherche concerne la perversion de la représentation menée à l'extrême, nous faisant réfléchir sur le poids des nombreux récits parallèles construits à partir de l'œuvre des Beatles sur leur image publique et portant sur leur contribution à notre analyse du travail visuel du groupe. Pour ce faire, nous avons aussi cherché à comprendre la façon dont l'ensemble des productions contre-culturelles des années soixante ont été reçues, et leur importance dans la (re)construction du quotidien de leur public. Le livre de Gary Lachman *Turn Off Your Mind : The Mystic Sixties & The Dark Side of the Age of Aquarius* (2003) nous a beaucoup aidé dans ce processus, fournissant d'imprévues liaisons entre de nombreuses sources d'inspiration des artistes de l'époque tout en proposant de nouvelles lectures de leur œuvre, ce qui nous a aussi permis de regarder notre objet d'étude sous un autre prisme. Cet ouvrage se voit aussi comme un outil précieux au questionnement du côté spirituel de la contre-culture, et que nous défendons comme central à la construction et diffusion de l'image publique de l'idole Pop. En l'associant à des documents plus spécifiques sur certains aspects de la carrière des Beatles, comme *The Walrus Was Paul : The Great Beatle Death Clues* de R. Gary Patterson (1998), il est possible de s'interroger sur la

¹² « *It is this questioning of image and identity and its effect on all aspects of the band's career that have been neglected by Beatles scholars.* » [Stephanie Anne Piotrowski, "All I've Got To Do Is Act Naturally": *Issues of Image and Performance in the Beatles' films*, thèse, Université de Exeter, 2008, p. 245, nous traduisons]

perception déformée des représentations du groupe, ainsi que sur leur rôle dans la réception de leurs films et vidéos.

Hormis les œuvres filmiques qui font l'objet de notre étude, nous avons aussi consulté une vaste collection de documentaires et programmes télévisés qui nous ont beaucoup aidé dans notre recherche. Le premier à mentionner, et peut-être le plus important de tous, est *The Beatles Anthology*, la mini-série de 1995 qui a compilé les témoignages des trois Beatles alors vivants, ainsi que celles des principaux « cinquièmes Beatles », comme George Martin, Derek Taylor, ou encore Neil Aspinall. Même si ce documentaire de dix heures est souvent considéré comme la pièce incontournable pour n'importe quelle recherche sur le groupe, il faut se rappeler qu'il ne constitue pas l'histoire définitive des Beatles car le recul temporel n'est pas encore assez important et que les rapports sont tous enveloppés de romantisme et de nostalgie, se voyant trop politiquement corrects, surtout dans les passages sur leur séparation. Encore sur la carrière des Beatles en général, nous mentionnons le caractère indispensable de *Produced By George Martin* (2011), qui révèle l'importance du rôle que le producteur a joué dans l'ensemble de leur carrière, *Strange Fruit : The Beatles' Apple Records* (2001), qui apporte un nouveau regard (bien que non-officiel) sur l'ascension et chute d'Apple Corps, ou bien *The Brian Epstein Story* (1998), qui parle de la génialité et des démons du manager du groupe.

Si l'on pense à des matériaux audiovisuels spécifiquement liés à leurs films et vidéos, il faut tout d'abord évoquer le documentaire dont les tournages originaux ont servi d'inspiration pour *A Hard Day's Night*, *The Beatles' First US Visit* des frères Maysles (1991) ou, encore sur le premier long-métrage du groupe, le regard critique lancé par David Leaf dans *You Can't Do That ! The Making Of A Hard Day's Night* (1995) afin de discerner les forces qui opéraient avant, pendant, et après les tournages du film. *The Making of Help !* (2007), *The Beatles Mod Odyssey* (sur *Yellow Submarine*, 1968), et *Magical Mystery Tour Revisited* (2012) complètent les documents visuels essentiels sur les coulisses des films du groupe.

Le caractère central des objets conçus pendant 1967 pour l'image publique des Beatles, et qui fait que la deuxième partie de notre thèse soit dédiée quasi entièrement à cette année, nous a conduit à une étude plus approfondie des idiosyncrasies de ce créneau spatio-temporel spécifique ; parmi les divers matériaux consultés sur la production culturelle Pop de l'année en général et la contribution des Beatles en particulier nous mentionnons un ensemble considérable de documentaires, notamment *It Was 20 Years Ago Today* (1987), *The Making of Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1992), et

Sgt Pepper's Musical Revolution with Howard Goodall (2017)), tous trois sur le huitième album des Beatles *Sgt Pepper*, ou encore *A Technicolor Dream* (2008) et *1967 The Summer of Love* (2006) qui discutent de l'état de la contre-culture en 1967.

D'une perspective liée au rapport que l'on peut établir entre les Beatles et leur époque, nous citons deux documentaires essentiels parmi les nombreux documents que nous avons consulté sur les liens entre le groupe et son contexte socio-culturel : la mini-série *The 60s : The Beatles Decade* (2007) et *Why I Hate The Sixties* (2004), le dernier apportant un regard désenchanté de la lecture souvent trop positive que l'on fait d'une décennie qui était « trop bonne pour être vraie. »

Le croisement des différents regards lancés par tous ces documents nous a aidé à obtenir une approche plus diversifiée de l'objet de notre étude, comportant l'analyse esthétique (les films et vidéos pour eux-mêmes et non seulement comme faisant partie de l'histoire du cinéma ou des Beatles), socio-anthropologique (en les intégrant dans un panorama plus globalisé et en se posant les questions sur leur influence sur les constructions socio-culturelles au quotidien), et représentative (en aidant alors à comprendre la construction de l'image publique du groupe). Il faut aussi souligner que la plupart des ouvrages consacrés à l'étude de l'héritage artistique des Beatles et de leurs films et vidéos en particulier ont été réalisés, à ce jour, essentiellement d'un point de vue britannique ou américain. Donc, et même s'il existe des études francophones et européennes pertinentes sur le sujet, elles ne sont pas abondantes — ce qui résulte dans un besoin de construire une approche dite plus « continentale », qui peut partir des approches américaines et britanniques mais qui est enrichie par différents référents et perspectives, issus d'un détachement évident de la culture anglophone, qui vont permettre que d'autres questionnements soient faits et, par conséquent, qu'un autre regard puisse contribuer à la construction d'un portrait plus complet de la pertinence culturelle de notre objet d'étude.

VII. ORGANISATION DE CETTE RECHERCHE

1. Plan général

Notre recherche prend une forme essentiellement chronologique, autour des principaux tournants en matière d'image publique du groupe en les liant aux objets de notre étude. Ces tournants, qui peuvent ne pas toujours correspondre à ceux énoncés plus haut (démontrant pourtant l'existence de points-clés différents entre le récit fait par l'œuvre filmique et vidéographique des Beatles et celui

fait par leur travail musical), ont ensuite été organisés en trois temps en fonction de la thématique dominante (une majorité d'« *escape* », de recherche de soi, ou un mélange plus ou moins équilibré des deux) et de traits représentatifs en commun.

Ces tournants discutent aussi quelques moments-clés de la décennie du point de vue de son contexte socio-culturel, afin de vérifier si tel objet s'intègre dans son époque et comment, ainsi que pour mieux comprendre certaines caractéristiques de telle représentation en regardant le panorama d'influences opérant autour d'elle. À notre avis, il est possible de trouver de nombreux parallèles entre les films et vidéos des Beatles et le contexte dans lequel ces objets ont été conçus, non seulement en matière d'influences visuelles et de style (comme la *Swinging London* et l'intérêt pour les cultures orientales dans *Help!*, le psychédéisme dans *Magical Mystery Tour* et dans les vidéos de « Strawberry Fields Forever » / « Penny Lane », ou bien le retour aux racines que le rock fait après 1968 dans *Let It Be*), mais aussi par rapport aux tendances de l'industrie culturelle en général et de la Pop en particulier. Deux exemples de ce dernier cas sont la manière dont le succès initial du groupe a coïncidé avec l'émergence (et la subséquente explosion) de la contre-culture adolescente des années soixante, ou encore la contribution des Beatles au paradigme changeant du statut artistique de la musique Pop, permettant qu'un style musical initialement vu comme jetable et de consommation facile puisse avoir donné lieu à une forme d'Art — et donc à des études académiques sur les différents enjeux qui lui sont liés.

2. Présentation des parties et des tournants

Les tournants en matière de représentation d'image publique des Beatles produits par nos objets d'étude, s'organisant en trois parties, sont les suivants :

Première partie : représentations de la *Beatlemania*

Les objets inclus dans cette première partie sont tous trois des représentations visuelles de la *Beatlemania*, proposant néanmoins de regards très différents sur le phénomène : *A Hard Day's Night* la voit comme euphorie, *Help!* comme favorisant l'« *escape* » à tout prix, et les vidéos de « Paperback Writer » et « Rain » comme crise, précipitant l'éloignement des Beatles de leur statut de groupe performatif. Ils sont aussi caractérisés par deux principaux aspects, le premier étant

l'influence de Brian Epstein sur la façon dont le groupe se présentait publiquement, et le deuxième l'homogénéité de l'image physique des Beatles. La thématique dominante commune à tous ces objets est l'« *escape* ».

A Hard Day's Night* et l'universalisation de la *Beatlemania

Le premier long-métrage des Beatles a servi deux buts principaux : celui d'illustrer le phénomène euphorique sans précédent autour du groupe (la *Beatlemania*) et celui de démocratiser ce même phénomène à travers la diffusion d'une image homogène et universelle des Beatles. Les particularités du film aux niveaux technique, esthétique, et de promotion musicale (y compris ses séquences-vidéo novatrices, surtout celles qui ne sont pas basées sur une performance) nous aident à comprendre de quelle façon il est différent des objets du même genre qui se produisaient à l'époque, tout en combinant une série d'influences cinématographiques et de thématiques lui permettant d'être indéniablement un produit de son temps. Le film s'intègre surtout dans la thématique d'« *escape* » dû au propre récit (comme Reiter le signale) mais aussi car le groupe essaie de fuir le tourbillon causé par le phénomène qui l'entoure — soit dans le film ou dans la vraie vie.

***Help!* : l'« *escape* » comme thématique centrale**

Malgré son incapacité de rendre un portrait des Beatles aussi promotionnel et esthétiquement révolutionnaire que *A Hard Day's Night*, *Help!* profite d'une certaine répétition de la formule utilisée dans leur premier film pour exploiter au maximum le succès du groupe. Cependant, on observe un manque d'identification des Beatles avec le produit final, surtout en raison d'un décalage entre l'image que le film veut diffuser (une répétition de celle de *A Hard Day's Night*) et leur réelle évolution artistique, qui changeait à un rythme vertigineux et se voyait énormément perméable aux influences externes : ce sont les tournages qui éveillent l'intérêt d'Harrison à la musique et la philosophie indiennes, un exemple de la curiosité insatiable des Beatles soulignant leur statut d'êtres pensants et intelligents et que King appelle « *men of ideas* ». Ceci est intégré dans les tendances contre-culturelles de leur époque, qui incluent encore un usage plus important des drogues — un autre trait qui souligne la question de l'« *escape* » comme centrale dans *Help!*. Le portrait des Beatles fait par le film permet une révolution dans les dynamiques de représentation de genre, ce que

King défend comme une « proto-métrossexualité ». Dû au détachement personnel et artistique du groupe par rapport au film ainsi que leur évansion d'une réalité *beatlemaniaque* de plus en plus invasive (et qui est aussi représentée par le récit), *Help!* se positionne quasi totalement du côté de l'« *escape* ».

« Paperback Writer » et « Rain » : une autre solution représentative

Ces deux vidéos représentent l'étape de « crise » de la première partie, se portant comme symboles visuels de l'un des tournants les plus importants dans la carrière des Beatles au niveau de leur image publique : leur décision de ne plus jouer sur scène après 1966. Cette décision sans précédent dans le monde de la musique Pop augure une toute nouvelle ère visuelle pour le groupe, qui n'étant plus disponible sur scène existait uniquement dans l'espace public à travers des objets le remplaçant. Ainsi, les premières vidéos musicales du groupe tournées en dehors de l'ambiance prudente et prévisible d'un studio, « Paperback Writer » et « Rain », signalent non seulement ce changement de paradigme représentatif mais constituent aussi les tous derniers témoignages visuels d'une certaine homogénéité d'intérêts, de perspectives, et d'apparence visuelle des membres du groupe. N'ayant pas un récit associé comme dans le cas des films, il nous est plus difficile de placer ces objets sur l'axe « *escape* » / recherche de soi ; toutefois, ils semblent représenter les premières pistes d'une période où le besoin d'échapper à une réalité couronnée de polémiques est quasiment équilibré avec la recherche d'une identité artistique capable de remplacer celle des Beatles-phénomène Pop.

Deuxième partie : le tour magique des images

Comme l'indique son titre, la deuxième partie de notre thèse est caractérisée par une production extraordinaire d'objets visuels des Beatles, ce qui à notre avis dérive de deux facteurs principaux : leur arrêt des tournées, qui leur a permis d'avoir plus de temps pour se dédier à la conception de ces objets ; et leur absence sur scène, permettant à ces objets de gagner une importance centrale dans l'image publique du groupe. La thématique dominante se voit comme un certain équilibre entre l'« *escape* » et la recherche de soi, les tournants s'articulant d'une façon similaire à ceux de la première partie : les vidéos de « Strawberry Fields Forever » / « Penny Lane » et l'album *Sgt Pepper*

représentent l'euphorie associée à cette nouvelle période, *Magical Mystery Tour* est l'objet abordant au mieux le concept d'« *escape* » au niveau du récit, et « Hello Goodbye » et *Yellow Submarine* nous montrent tous deux une certaine crise représentative, qui conduira le groupe à un nouveau changement de paradigme.

Un changement d'image important avec « Strawberry Fields Forever », « Penny Lane », et *Sgt Pepper*

Le premier tournant englobe deux objets différents dans leur forme mais similaires dans leur concept et but représentatif : les vidéos de « Strawberry Fields Forever » et « Penny Lane » et l'album *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band* (que nous incluons dans notre recherche en raison de son pouvoir filmique en potentiel) non seulement partagent le concept central et l'approche esthétique (le psychédéisme, visible tout au long de cette deuxième partie), mais ils se voient aussi comme les premiers témoins visuels d'un changement important d'image physique des Beatles, qui se voit de plus en plus hétérogène. Ils posent aussi d'importantes questions concernant le remplacement absolu du groupe par des objets qui puissent le représenter, et rapportent au nouveau statut d'Artistes des Beatles (le « *men of ideas* » de King), qui prenaient progressivement le contrôle de leurs représentations visuelles et dont l'image publique se détachait définitivement de celle de l'idole Pop jetable.

L'échec de *Magical Mystery Tour* et la faillibilité du groupe

Si *Magical Mystery Tour* se voit comme l'un des outils visuels fondamentaux pour comprendre le manque de direction du groupe après la mort d'Epstein, il possède aussi des aspects artistiques et conceptuels qui nous aident à comprendre l'importance du film pour la naissance d'un paradoxe en matière d'image publique des Beatles : tandis que pour la plupart du public et des critiques *Magical Mystery Tour* constitue la preuve ultime que les Beatles n'étaient plus artistiquement pertinents tout en précipitant la perte de leur statut d'idoles universellement acceptés, il montre aussi un groupe qui semble ne pas avoir peur d'innover dans son art — même si ceci peut rendre son oeuvre moins populaire. Les contributions de *Magical Mystery Tour* au changement de l'image publique du groupe se voient aussi à travers ses propositions culturelles, qui vont dès sa capacité à rassembler des

référents artistiques dits de « niche » à la représentation qu'il fait du fossé générationnel. S'agissant du tout premier objet visuel que les Beatles conçoivent seuls, le film nous donne encore d'importantes pistes pour comprendre la façon dont les Beatles veulent se faire représenter : des commentateurs sociaux utopiques, leur image repoussant sur une individualisation visuelle croissante, et parfois ni même toujours ensemble dans les séquences musicales.

« Hello Goodbye » : l'abandon définitif de l'image epsteinienne

La mort de Brian Epstein constitue, à notre avis, l'un des principaux tournants dans la carrière des Beatles en général et leur image publique en particulier, non seulement en raison du changement qu'elle apporte en matière de choix représentatifs (et de qui faisait ces choix) mais aussi en se traduisant par un manque soudain de direction personnelle et artistique. Ceci est bien visible dans la vidéo de « Hello Goodbye », qui représente la première étape de la crise de cette deuxième partie. À notre avis, cette vidéo peut se lire comme un hommage à l'héritage epsteinien, incorporant un mélange plus ou moins équilibré d' « *escape* » (les Beatles abandonnent définitivement la vision originale du groupe car elle était dans son essence une vision d'Epstein) et de « recherche de soi » (« qui sommes nous maintenant ? Qui va s'occuper de tout ? »), représentant visuellement la situation logistique au sein des Beatles à ce moment et illustrant symboliquement l'importance de la perte de leur manager.

***Yellow Submarine* : le remplacement total du groupe**

Yellow Submarine représente le deuxième moment de crise de cette partie, ce qui à notre avis se voit de deux façons : le premier, c'est en raison du décalage identitaire qu'il fournit du groupe, sachant que le portrait des Beatles fait par le film ne correspond pas à leur réalité au moment où il fut conçu ; le deuxième, c'est car il s'agit d'un projet dont les Beatles ne contribuent que le strict minimum, le film nous disant plus sur le regard fantaisiste que le public portait encore sur le groupe que sur les Beatles eux-mêmes, agissant pourtant comme un remplacement du groupe mené à l'extrême. Ce portrait, à son tour, est né d'une espèce de bricolage bizarre qui rassemble l'image physique de 1967, la camaraderie de 1964, et la réputation publique de chaque membre en 1968, résultant en un déni de la crise qui commençait alors à s'installer au sein du groupe.

Troisième partie : la répétition d'un retour

Les objets de la troisième et dernière partie de notre thèse ont deux éléments fondamentaux en commun, l'un d'origine esthétique et l'autre d'origine conceptuelle : d'un côté, ils s'insèrent tous dans une nouvelle direction artistique de la musique Pop, le « *roots rock* », voyant un abandon du psychédéisme qui avait caractérisé les objets intégrés dans la deuxième partie ; de l'autre, ils sont tous des répétitions formelles et stylistiques pour *Let It Be*, qui constitue le point d'arrivée de la carrière des Beatles. Ces deux aspects sont encore liés à un « retour aux racines », qui à son tour explique pourquoi la recherche de soi se voit-elle comme thématique dominante dans les tournants fomentés par ces objets, l'« *escape* » n'émergeant qu'à travers l'éloignement des membres du groupe du concept même de Beatles.

« Lady Madonna » : la répétition d'un concept

La vidéo de « Lady Madonna » représente le premier tournant de cette nouvelle période, sa principale contribution au retour ultime créée par *Let It Be* se voyant surtout au niveau stylistique : l'utilisation d'images du groupe en coulisses alliée à une plus grande sobriété esthétique sont deux traits centraux de cette vidéo ainsi que du dernier long-métrage du groupe. Elle inaugure aussi le début d'une recherche identitaire de soi plus active des Beatles, et qui se voit non seulement à travers cette première répétition de leur retour aux racines mais aussi en observant quelques événements contemporains à la création de cette vidéo en tant que ses extensions : le premier est le voyage en Inde, qui démontre une volonté active du groupe de faire une recherche identitaire collective, et l'autre est l'enregistrement et sortie de l'Album Blanc qui, même portant le nom du groupe comme titre (*The Beatles*), se voit comme important témoin de l'état d'urgence provoqué par leur croissante dispersion artistique et personnelle.

« Hey Jude » et « Revolution » : la répétition d'un langage

Si « Lady Madonna » représentait un certain retour stylistique (du moins quand comparée à la flamboyance psychédélique qui avait caractérisée les créations des Beatles de l'année précédente), les contributions des vidéos de « Hey Jude » et « Revolution » au changement d'image publique du groupe se voient d'un côté plutôt lié à la récupération d'une esthétique vidéographique qui semblait

appartenir au passé : le langage performatif, dont la réinvention faite par ces vidéos sera récupérée pour la séquence finale de *Let It Be*. Mais elles apportent aussi d'importantes contributions à la perception que le public avait du groupe, notamment en se portant comme contraste absolu relativement à *Yellow Submarine* (un film qui est contemporain de ces vidéos mais qui fait un portrait très différent du groupe) et en dévoilant une facette des Beatles plus sérieuse et politisée, ce qui se voit non seulement dans les paroles de « Revolution » mais aussi dans l'attitude du groupe sur scène, cette dernière se distanciant énormément de l'énergie joyeuse des débuts de leur carrière.

***Let It Be* : une antithèse de *A Hard Day's Night* — le retour**

L'importance du tournant final apporté par *Let It Be* en matière d'image publique des Beatles se voit tout d'abord en raison de la contribution du film à un sens de clôture indispensable à la propagation du mythe du groupe. En reflétant une certaine décadence qui s'installait au sein de la contre-culture pendant les dernières années des *sixties* (ce que nous appelons l'« esthétique de la fin »), la prise de conscience de l'inévitabilité de leur séparation est représentée dans le film par un collectif d'artistes qui ne travaillent plus comme une unité mais qui semblent excessivement fatigués pour prendre activement et ouvertement la décision de se séparer. *Let It Be* peut encore être vu comme faisant référence au tout premier film des Beatles (*A Hard Day's Night*) dans la mesure où il représente son antithèse : là où le portrait de 1964 montre l'homogénéité (visuelle, artistique, etc), celui de 1969 montre l'hétérogénéité ; tandis que *A Hard Day's Night* est une œuvre de fiction déguisée en documentaire, *Let It Be* est un documentaire déguisé en fiction, car personne ne veut accepter la réalité qu'on voit à l'écran. C'est dans cette dynamique du « tout *versus* la somme de ses parties » que l'on trouve l'essence de l'image du groupe projetée par *Let It Be*, et dont l'épilogue arrive avec la vidéo de « Something », où les quatre membres se refusent même d'être filmés ensemble. *Let It Be* est donc presque complètement un objet de thématique « recherche de soi », l'« *escape* » n'étant observé que dans la volonté des Beatles de se détacher du mythe associé à eux.

PREMIÈRE PARTIE : REPRÉSENTATIONS DE LA *BEATLEMANIA*

La thématique dominante est l' « escape »

La première partie de notre thèse discute des trois objets filmiques/vidéographiques conçus par les Beatles entre 1964 et 1966, et que nous abordons ensemble en raison de leur similarité en matière d'image visuelle du groupe mais aussi d'une thématique centrale commune. Ces objets sont *A Hard Day's Night* (long-métrage, 1964), *Help!* (long-métrage, 1965), et « Paperback Writer » / « Rain » (vidéos promotionnelles, 1966).

Il y a deux aspects fondamentaux qui lient ces trois objets, et qui sont aussi reliés entre eux : le premier, est l'influence de Brian Epstein sur l'image projetée des Beatles et la façon dont le groupe était perçu par son public, et par conséquent la manière dont ces objets ont été conçus et diffusés ; l'autre, est l'homogénéité de l'image des Beatles, elle-même résultant de l'influence d'Epstein, qui semble effacer toute trace d'individualité visuelle de chaque membre en faveur de l'unité, transformant les Beatles en un colossus puissant, le célèbre « monstre à quatre têtes » souvent mentionné par la presse.

Ces objets sont aussi reliés à travers du concept-base qu'ils représentent : ils sont tous trois des représentations visuelles de la *Beatlemania*, bien qu'ils proposent de très différents regards sur le phénomène. *A Hard Day's Night* est un portrait de la *Beatlemania* comme euphorie, le film ayant eu une importance centrale dans la propagation et universalisation d'une certaine image du groupe, et fonctionnant aussi comme miroir des réactions provoquées par leur statut de célébrités Pop sans précédent ; *Help!* aborde le concept d' « *escape* » à l'extrême et sous plusieurs angles, en se portant plutôt comme une représentation symbolique de la condition claustrophobique des Beatles au moment où il fut filmé, qui était à son tour une conséquence directe de la *Beatlemania* ; et finalement les vidéos de « Paperback Writer » et « Rain » qui nous montrent un groupe essayant de s'éloigner du tourbillon créé par le phénomène — et de la panique morale résultant d'un ensemble d'événements contemporains à la création de ces objets —, ce qui se voit d'un côté esthétique, les vidéos montrant les Beatles isolés de la foule, mais aussi conceptuel : elles symbolisent le choix définitif de la part des Beatles de se retirer de la vie de tournées et de ne se faire représenter que par des objets

promotionnels comme ces vidéos. « Paperback Writer » et « Rain » représentent l'étape de la « crise » de cette première partie, car même si elles nous montrent encore une certaine homogénéité visuelle héritière de l'influence d'Epstein il nous est déjà possible d'y percevoir une volonté croissante d'individualisation de chaque membre du groupe — et surtout de s'éloigner de la folie de la *Beatlemania* qui semblait les faire prisonniers d'eux-mêmes.

I. A HARD DAY'S NIGHT ET L'UNIVERSALISATION DE LA BEATLEMANIA

« Si 1963 a été l'année où les Beatles ont conquis la Grande Bretagne, 1964 a été celle de la conquête du monde¹³. »

Ainsi, et si l'on devait nommer le moment de la consécration des Beatles comme artistes Pop au succès incontestablement mondial, on choisirait sans doute leur première apparition de février 1964 au programme télévisé d'Ed Sullivan (États-Unis) — une sorte de déclencheur de la folie incessante qui entourera les Beatles jours et nuits tout au long des trois années suivantes et que l'on nommera de *Beatlemania*. Un des tournants les plus importants de leur carrière, leur performance à l'Ed Sullivan Show, eut lieu le 9 février devant une audience de 73 millions de personnes, avec une estimation de 60% des téléviseurs américains allumés sur CBS¹⁴, la chaîne qui diffusait le programme. Ils débutent leur performance avec « All My Loving » suivi d'une version de « Till There Was You », et terminent avec « I Saw Her Standing There » et le morceau qui avait marqué cette « conquête des États-Unis » (leur premier numéro un dans les hit-parades américains) : « I Want To Hold Your Hand ».

Ce moment marque une modification soudaine de leur statut public, illustrée et influencée par leur premier long-métrage, *A Hard Day's Night*, qui paraît l'été de la même année. Ainsi, le premier long-métrage des Beatles illustre la *Beatlemania* comme euphorie, arrivant dans la suite de leur « conquête des États Unis » qui se voit comme tournant central dans le statut public des Beatles — le changement influencé et illustré par *A Hard Day's Night*. Le film propage cette réalité en même temps qu'il éclate de la formule fatiguée du cinéma Pop, construisant une image universelle et

¹³ « *If 1963 had been the year in which the Beatles conquered Britain, then in 1964 they conquered the world.* » [Mark Lewisohn, *The Complete Beatles Chronicle*, Hong Kong : Hamlyn, 1992, p. 137, nous traduisons]

¹⁴ chiffres obtenus sur <http://www.edsullivan.com/the-beatles-on-the-ed-sullivan-show-on-february-9-1964>. (consulté le 12 décembre 2018)

démocratique du groupe prête à être diffusée partout dans le monde — il est un véhicule du phénomène.

Le film, qui soulève d'importantes questions sur la façon dont les Beatles communiquent leur identité de star, aide aussi à l'homologation d'une image universelle du groupe qui sera propagée au courant des consécutives années au point de cristallisation. L'importance de *A Hard Day's Night* se voit aussi à travers de son rôle de plate-forme primaire pour repenser l'évolution des manœuvres promotionnelles de l'industrie musicale, notamment à travers du croisement de médias qui enclenchera la prolifération croissante de l'usage de la vidéo musicale. Ce dernier aspect nous intéresse aussi car il signale une révolution naissante au sein de l'industrie Pop, permettant l'expérimentation de nouveaux langages visuels qui donneront finalement lieu à une démocratisation de la diffusion d'une image.



1. Les Beatles au programme d'Ed Sullivan en février 1964 (crédit photo : Bernard Gotfryd/Hulton Archive/Getty Images)

Après avoir décrit *A Hard Day's Night* tout en précisant non seulement ses caractéristiques techniques et le contexte dans lequel il a été créé mais aussi son impact auprès de son public, des critiques, et de l'industrie Pop en général, nous discuterons du rôle du film dans la propagation du

mythe lié aux Beatles à travers de l'illustration qu'il fait du phénomène de la *Beatlemania*. De cette manière, nous nous questionnerons sur les contributions que *A Hard Day's Night* apporte à la construction de l'image publique du groupe et par conséquent à la façon dont le groupe regarde cette même image, tout en essayant de porter aussi une réflexion sur la place que le film occupe dans le récit socio-culturel de la décennie et dans l'ensemble de la carrière des Beatles. En suivant la question que nous avons posé au début de cette thèse, nous encadrerons encore *A Hard Day's Night* au niveau des deux pôles représentatifs : à notre avis, il se positionne plutôt sur la thématique de l' « *escape* » — mais est-il possible que le film puisse dégager aussi une certaine de recherche de soi émergeant à travers cette euphorie des fans au début de leur carrière ?

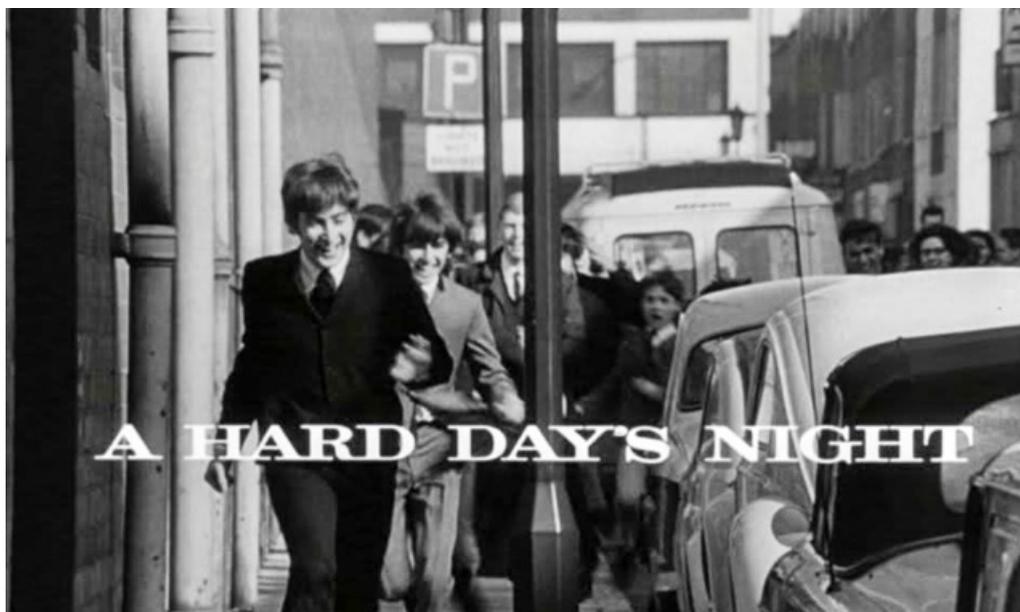
1. Description de l'objet

A Hard Day's Night est une comédie musicale en noir et blanc de 87 minutes, tournée au Royaume-Uni entre le 2 mars et le 24 avril 1964¹⁵. Elle a comme personnages principaux les quatre Beatles et son récit se développe autour du déplacement du groupe à Londres pour y participer à un programme télévisé où ils devront jouer quelques numéros musicaux. Le film, qui propose un univers mélangeant la fiction et le documentaire avec quelques touches d'humour, alterne entre des séquences musicales et des séquences narratives. Sur les sept séquences musicales, quatre sont des numéros joués sur scène, dans le contexte d'une performance : il s'agit de trois titres repris sur l'album (« *If I Fell* », « *And I Love Her* », « *I'm Happy Just To Dance With You* »), ainsi que de la séquence finale, qui juxtapose plusieurs titres (« *Tell Me Why* », « *If I Fell* », « *I Should Have Known Better* », « *She Loves You* »). Les trois autres séquences musicales comprennent des scènes complètement indépendantes du contexte performatif (« *Can't Buy Me Love* », « *A Hard Day's Night* ») et fonctionnent donc comme une bande-son, tandis que d'autres passent d'un contexte performatif à un contexte déconnecté du chant (« *I Should Have Known Better* »). Quant aux séquences narratives, elles portent sur les aventures du groupe et du grand-père de Paul (Wilfred Brambell) qui les accompagne. On les suit chronologiquement pendant trois jours à Londres, depuis leur entrée dans le train à Liverpool jusqu'à leur participation finale au programme télévisé, en passant par leur quotidien comme groupe (conférence de presse, répétitions, etc).

¹⁵ source IMDb, <https://www.imdb.com/title/tt0058182/> (consulté le 21 février 2017)

Le découpage des scènes est le suivant :

Le film ouvre sur une séquence où les quatre garçons montent à bord du train en direction de la capitale tout en essayant de fuir la foule de fans criants qui les entoure :



2. Scène d'ouverture de *A Hard Day's Night*

Ils sont accompagnés de leur manager Norm (Norman Rossington) et de leur road manager Shake (John Junkin), ainsi que du grand-père de Paul (Brambell) que le Beatle est censé garder en raison de sa réputation de se conduire mal :



3. Paul McCartney et son grand-père (Wilfred Brambell) à la gare

Les premières confrontations entre les garçons du groupe et les gens qui les entourent commencent dans leur loge, mais c'est la mauvaise conduite du grand-père avec une femme qui le fait être arrêté et mis dans une rame-avion où il est rejoint par les Beatles qui jouent aux cartes avec lui (« I Should Have Known Better ») :



4. Les Beatles dans une cage pendant la séquence « I Should Have Known Better »

Quand tous arrivent finalement à Londres, les Beatles se voient confinés dans leurs chambres d'hôtel et essaient bientôt de s'échapper. Norm les retrouve dans une fête et les emmène de nouveau à l'hôtel, où ils se rendent compte de l'absence du grand-père, qu'ils finissent par trouver dans un casino :



5. Le grand-père de Paul au casino

Ils sont alors conduits au théâtre où les tournages du programme télévisé devront avoir lieu, et ils y trouvent un directeur stressé (Victor Spinetti) :



6. Les Beatles avec le directeur stressé (Victor Spinetti) pendant les répétitions pour le programme télévisé

Après quelques répétitions (« If I Fell »), les garçons réussissent à s'échapper à nouveau par une sortie d'incendie et s'amuse dans un champ apparemment abandonné, d'où ils sont forcés à sortir par le propriétaire (« Can't Buy Me Love ») :



7. Paul, George, et Ringo pendant la séquence « Can't Buy Me Love »

Ils se séparent lors de leur retour au théâtre, et personne qu'ils croisent ne semble savoir qui ils sont — une actrice reconnaît John mais semble ne pas se rappeler d'où, et un publicitaire recrute George pour le sonder à propos des vêtements pour jeunes. Ils jouent un numéro de plus sur scène (« And I Love Her »), et un autre en coulisses (« I'm Happy Just To Dance With You ») :



8. Les Beatles répétant « I'm Happy Just To Dance With You »

Ringo lit un livre tandis qu'il veille sur le grand-père, et ce dernier commence à monter le batteur contre les trois autres, disant que personne ne l'aime car il est le plus moche et le moins talentueux. Il arrive à convaincre Ringo d'oublier les livres et d'aller plutôt se promener à l'extérieur pour expérimenter la « vraie vie » — ce que le Beatle fait tout seul. Sa disparition précipite la panique des autres membres du groupe qui le cherchent partout :



9. Ringo se prend en photo pendant sa séquence en solo

Après sa balade au long d'une rive, une bière dans un pub, et d'autres aventures plus ou moins ordinaires, Ringo finit par se faire arrêter pour « conduite suspecte ». Il est rejoint par le grand-père en prison — ce dernier essayait de vendre des photos faussement signées par les Beatles. Mais c'est le grand-père qui arrive à s'échapper et à avertir les autres de la situation de Ringo. Après que tout soit clarifié, les Beatles arrivent finalement au théâtre et donnent leur performance pour le programme (« Tell Me Why », « If I Fell », « I Should Have Known Better », « She Loves You ») :



10. Séquence finale de *A Hard Day's Night*

2. La fabrication du film

2.1. Réalisation et production

Le film, dont le titre provisoire était précisément *Beatlemania*, a été envisagé premièrement comme opération promotionnelle pour mieux diffuser la musique et l'image du groupe. Pour la réalisation, Brian Epstein et le producteur Walter Shenson recrutent Richard Lester, un jeune réalisateur américain né à Philadelphia en 1932 dont le parcours artistique de ce côté de l'Atlantique avait commencé à la télévision anglaise comme directeur et producteur de quelques petits projets qui ont fini par attirer l'attention de Peter Sellers. Ce dernier lui demande son aide pour l'adaptation de son programme de comédie à la BBC Radio, *The Goon Show*, au petit écran, et les résultats se voient sous la forme de trois programmes tournés et diffusés en 1956 — *The Idiot Weekly Price 2d*, *A Show Called Fred*, et *Son of Fred* — qui se révèlent un énorme succès. Curieusement, c'est exactement sa liaison au *Goon Show* et au monde du nonsense sellerien qui distingue Lester pour les Beatles,

comme l'explique McCartney : « quand Walter Shenson a eu l'idée que Dick Lester devait diriger ce qui est devenu *A Hard Day's Night*, nous étions excités, car en ce qui nous concernait quelqu'un lié au *Goon Show* et au [court-métrage] *The Running, Jumping, and Standing Still Film* devait être le meilleur¹⁶ ».

Si, d'un côté, *A Hard Day's Night* est un peu l'héritier direct de ce tout premier court-métrage que McCartney mentionne et qui se sert de l'absurdité physique des frères Marx ou des premiers films muets comme principales inspirations, sa structure dérive largement du langage frais et aléatoire de Truffaut ou Godard, ce dernier fan de jazz comme Lester¹⁷. C'est donc la nouvelle approche rythmique que Lester fait du musical Pop qui permet l'inclusion de plans évoquant l'imprévu, comme la séquence surréaliste de *A Hard Day's Night* où l'on voit John qui semble disparaître dans la baignoire, et qui apportent un tout nouveau regard sur un récit qui pourrait sembler dans un premier temps très ordinaire. Sa passion pour le jazz se voit encore dans la scène où Ringo marche le long d'une rive, et qui est largement construite autour d'une improvisation contrôlée¹⁸. Ceci nous amène à une autre caractéristique importante que Lester apporte au portrait qu'il fait des Beatles dans *A Hard Day's Night* : son énorme capacité à laisser le film se construire lui-même à partir d'une idée initiale au lieu de forcer une vision totalitaire et réductrice. Cet aspect permet une certaine liberté d'interprétation qui projette un esprit presque improvisé et qui se ressent à travers de chaque scène d'une manière fraîche et excitante. Enfin, et pour bien souligner l'équilibre entre les capacités artistiques de Lester et le projet qu'il attaqua, il est à noter que le travail du réalisateur réussit bien à ne pas se superposer à l'objet du film lui-même : les Beatles. Comme Lester l'expliquait en discutant précisément de *A Hard Day's Night*, « les films sont des miroirs. Les films reflètent les temps. J'avais une image merveilleuse devant moi à renvoyer, et ça c'est, ou c'était, leur énergie et leur originalité¹⁹. »

¹⁶ « *When Walter Shenson came up with the idea of Dick Lester to direct what became A Hard Day's Night, we were excited, for as far as we were concerned anyone connected with The Goon Show and The Running, Jumping, and Standing Still Film had to be the goods.* » [McCartney cité par Yule dans Roland Reiter, *The Beatles on Film: Analysis of Movies, Documentaries, Spoofs and Cartoons*, Bielefeld : Transcript Verlag, 2015, pp. 39-40, nous traduisons]

¹⁷ Stephanie Piotrowski rappelle que Richard Lester était un grand fan de jazz et que ceci se voit dans son travail filmique (Stephanie Anne Piotrowski, « *All I've Got To Do Is Act Naturally* »: *Issues of Image and Performance in the Beatles' films*, thèse, Université de Exeter, 2008, pp. 48-49)

¹⁸ Ringo Starr confirme l'improvisation de cette séquence dans le documentaire *The Beatles Anthology* (1995).

¹⁹ « *Films are mirrors. Films reflect the times. I had a marvellous image in front of me to reflect, and that is, or was, their energy and their originality.* » [Lester cité par David Pritchard et Alan Lysaght, *The Beatles: An Oral History*, New York : Hyperion, 1998, p. 163, nous traduisons]



11. Richard Lester pendant les tournages de *A Hard Day's Night* (crédit photo : Astrid Kirchherr)

Le budget du film était de £189,000²⁰ (soit \$560,000 en dollars américains²¹), et ce relativement petit montant démontrait un certain mépris pour la pertinence artistique du musical Pop en général et pour la perspective d'une carrière des Beatles au cinéma en particulier : comparons-le avec *The Young Ones* de Cliff Richard (1961), par exemple, qui avait un budget de £230,000²², ou encore avec les films de Elvis Presley de la période — *Viva Las Vegas* (1964) avait un million de dollars environ à dépenser, et *Blue Hawaii* (1961) avait même eu le double²³, sans doute en raison des tournages dans les îles du Pacifique. En matière de casting, le producteur Walter Shenson expliquait qu'il pouvait se priver des grands noms de l'industrie cinématographique pour le film car il avait les Beatles comme stars principales²⁴. Ceci fonctionnait comme un aspect positif pour la

²⁰ Alexander Walker, *Hollywood England*, New York : Stein & Day, 1974, p. 241

²¹ source <https://www.the-numbers.com/movie/Hard-Days-Night> (consulté le 21 février 2017)

²² source <https://sixtiescity.net/Mbeat/mbfilms50.htm> (consulté le 1er octobre 2018)

²³ source <https://www.imdb.com/title/tt0054692/> (consulté le 1er octobre 2018)

²⁴ Bill Harry, *Beatlemania - The History of Beatles on Film*, Suffolk : Virgin Books Great Britain, 1984, p. 13

promotion musicale du groupe (car l'absence d'autres stars signifiait qu'on n'était là que pour regarder les Fab Four), mais aussi pour la production elle-même : le budget pour le casting pouvant être amoindri, il était possible d'investir sur d'autres aspects du film, comme la cinématographie (Gilbert Taylor, qui avait déjà travaillé avec Lester dans *It's Trad, Dad!* et avec Kubrick dans *Dr. Folamour*), la captation et le mixage du son, et même l'orchestration et la musique de scène (George Martin compose et arrange « Ringo's Theme » à partir de « This Boy » pour la grande scène du batteur).

Si l'on se rappelle qu'on est devant une oeuvre de fiction et que les Beatles jouent dans *A Hard Day's Night* leur propre rôle — mais un rôle quand-même —, nous pouvons aussi nous poser des questions en ce qui concerne l'aptitude des quatre garçons pour la comédie. Quand on lui demandait si les Beatles étaient de bons acteurs, Lester disait que « Paul [McCartney] s'intéressait plus au côté artistique. [...] George [Harrison] s'est révélé un acteur qui trouvait tout de suite ce qu'il fallait faire. John [Lennon] aurait pu être un grand acteur. [...] Quant à Ringo [Starr], il était très adorable parce qu'il était Ringo, c'est un talent limité, mais c'est un talent²⁵ ». En effet, si l'on regarde leurs deux premiers long-métrages, *A Hard Day's Night* et *Help!*, on peut y remarquer que McCartney était peut-être le plus faible acteur des quatre, sans doute en raison d'un intérêt plus marqué par des aspects plus techniques comme la direction cinématographique, qu'il abordera plus tard dans *Magical Mystery Tour*. Paul a aussi été le seul à ne pas avoir une séquence en solo dans *A Hard Day's Night* ; selon Mark Lewisohn²⁶, il y avait des plans pour un petit récit parallèle similaire à ceux de George (dans le bureau de publicité), John (le dialogue avec l'actrice dans les coulisses du studio de télévision) et Ringo (la scène de la rive), et qui montrait Paul entrant dans un studio où une actrice répétait son rôle en se pensant seule, une scène qui a été bel et bien filmée mais malheureusement coupée à la version finale. Le producteur Walter Shenson, à son tour, discute du talent cinématographique des Beatles d'une manière très nette : « les gens me demandent, « les Beatles étaient-ils de bons acteurs ? » et je réponds, « les Beatles étaient plus que bons acteurs. Ils étaient brillants en étant eux-mêmes. »²⁷. » Dans une interview²⁸ donnée au quotidien américain *The News* de Frederick, Maryland le 14 juillet

²⁵ Lester cité par Thomas Sotinel (2015, 23 jan.), « Début 1964, les producteurs étaient persuadés que la popularité des Beatles ne passerait pas l'été, » *Le Monde* no 21778, p. 2-3

²⁶ Mark Lewisohn, *The Complete Beatles Chronicle*, Hong Kong : Hamlyn, 1992, p. 157

²⁷ « People ask me, "Were the Beatles good actors?" And I say, "The Beatles were better than good actors. They were brilliant at being themselves." » [Shenson cité par David Pritchard et Alan Lysaght, *The Beatles: An Oral History*, New York : Hyperion, 1998, p. 165, nous traduisons]

²⁸ Anon, « Beatles' First Movie Brings Many Problems » dans *The News* (Frederick, Maryland) du 14 juillet 1964, page 15, consulté sur <https://newspaperarchive.com/news-jul-14-1964-p-8/> le 1er octobre 2018

1964, Shenson avait été encore plus claire : « les Beatles ne sont pas des comédiens. Ils ne sont que des personnalités irrésistibles²⁹. » L'article parle encore de *A Hard Day's Night* comme étant un « semi-documentaire », un trait qui a été postérieurement souligné par de nombreux auteurs comme Marshall, qui déclare que « *A Hard Day's Night* et *Help!* ont servi un but similaire. La prémisse de base de chaque film était que les Beatles se représentent à eux-mêmes³⁰. » C'est exactement cette caractéristique qui joue un rôle central dans la construction des personnages et par conséquent dans la manière dont les Beatles sont aperçus à travers du film.



12. Les séquences en solo de George (à gauche) et John (à droite)

2.2. Scénario et construction de personnages

Le scénario a été écrit par Alun Owen, qui a eu une approche très particulière en ce qui concerne la manière dont il construisait les personnages principaux : personne dans le film ne mentionne jamais les Beatles, ni les noms de famille de ses membres. Ceci donne lieu à un certain anonymat qui nous semble le résultat logique de l'énorme succès du groupe : « [Alun] Owen présentait un groupe si connu que personne ne prononçait son nom à voix haute dans le film. [...] Le film n'était que sur les Beatles pendant quelques heures et tout ce que cela impliquait³¹. »

²⁹ « *The Beatles are not actors. They are just compelling personalities.* » [in « Beatles' First Movie Brings Many Problems, » *The News* (Frederick, Maryland) du 14 juillet 1964, p. 8, nous traduisons]

³⁰ « *A Hard Day's Night and Help ! served a similar purpose. The basic premise of each film was that the Beatles were playing themselves.* » [P. David Marshall, « The Celebrity Legacy of the Beatles, » in *The Beatles, Popular Music and Society: A Thousand Voices*, sous la dir. de Ian Inglis, 163-175, Londres : MacMillan Press, 2000, p. 171, nous traduisons]

³¹ « *[Alun] Owen presented a group so famous that its name was never mentioned aloud by anyone in the film. [...] The film was simply about being the Beatles for the span of a few hours and all that that entailed.* » [Shawn Levy, *Ready, Steady, Go! - Swinging London and the Invention of Cool*, Londres : Fourth Estate, 2003, pp. 138-139, nous traduisons]



13. Scène de *The Beatles: The First U.S. Visit* (frères Maysles, 1991)

Pour la construction des personnages, Owen s'est inspiré du portrait que le documentaire *What's Happening!*³², tourné par les frères Maysles durant la première tournée des Beatles aux États-Unis en 1964, a fait des personnalités publiques de chaque membre du groupe et des interactions des uns avec les autres. Ce film capture l'essence du groupe au début de leur conquête mondiale à travers un regard privilégié, nous aidant aussi à comprendre les personnages des Beatles dans *A Hard Day's Night* car il a servi de source pour l'emphase qu'Alun Owen donne à certains aspects de leurs personnalités : selon leur agent de presse de cette période, Tony Barrow, le documentaire des frères Maysles confirmait que « Paul était le plus animé des Beatles, [tandis que] John apparaissait comme le plus sérieux, Ringo le plus dingue, et George le moins actif³³. » C'est en partant avec ces premières traces des personnalités de chacun des Beatles qu'Alun Owen développe des personnages dont la complexité — surtout du point de vue de leur statut-charnière, évoluant à partir d'un portrait réel

³² Hors sa transmission télévisée lors de la tournée du groupe en 1964, ce documentaire n'a été accessible au grand public qu'en 1991 sous le titre *The Beatles: The First U.S. Visit*.

³³ « *Paul was the most animated of the Beatles, [while] John came across as the most serious, Ringo as the zaniest and George as the least active.* » [Tony Barrow, *John, Paul, George, Ringo, & Me*, Londres : SevenOaks, 2005, p. 123, nous traduisons]

mais ne se prétendant pas excessivement fidèles à la réalité — se révèle comme l'un des plus importants points du film.

À cet aspect, ajoutons une certaine étrangeté qui survient du fait que personne ne mentionne les membres du groupe que par leur prénom seulement, et qui permet qu'une relation paradoxalement plus proche entre les Beatles et leur public puisse avoir lieu. En fait, c'est cette familiarisation avec les prénoms des Beatles associée à certaines traces de leurs personnalités (les « caractéristiques-caricature » dont Carr³⁴ parle) qui peut être perçue comme les premiers pas d'une interaction presque obligatoire entre idole et fan, et qui est aujourd'hui nourrie par les réseaux sociaux, où les artistes communiquent avec une audience qui, à son tour, prend cette relation virtuelle non comme une conséquence des outils du marketing musical, mais comme un remplacement virtuel d'une relation qu'elle croit « réelle ».



14. John disparaît inexplicablement pendant le bain dans une scène surréaliste de *A Hard Day's Night*

En « brouillant les frontières entre réalité et fiction intentionnellement³⁵, » comme l'écrit Shaar Murray, *A Hard Day's Night* permet la naissance d'un tout nouveau type de personnage, qui habite à

³⁴ Roy Carr, *Beatles at the Movies - Scenes from a career*, Londres : UFO Music Ltd., 1996, p. 44

³⁵ « *A Hard Day's Night* [...] intentionally blurred the boundaries of fact and fiction. » [Charles Shaar-Murray, « Four on Film, » in *The Beatles: Ten Years That Shook The World*, sous la dir. de Paul Trynka, Londres : Mojo/The Book People, 2004, p. 132, nous traduisons]

la fois dans l'univers fictif et l'univers réel sans jamais laisser le spectateur percevoir dans quel domaine il se trouve. Ceci peut être encore remarqué dans certaines séquences qui mélangent des éléments réalistes avec des touches plus insolites, comme celle où les Beatles apparaissent soudainement courant hors du train juste quelques secondes après leur rapport avec le vieux monsieur, ou encore la célèbre disparition sans explication de Lennon dans la baignoire, et qui seraient impossibles d'encadrer dans un récit traditionnel.

3. Contexte esthétique du film

3.1. Le musical Pop au début des années soixante

A Hard Day's Night est sans aucun doute un produit de son époque, non seulement en raison de son concept initial — faire un film pour promouvoir la carrière d'un groupe ou artiste Pop — mais aussi car il partage beaucoup de traits avec l'esthétique cinématographique du début des années soixante, notamment la représentation de l'adolescence (en matière de thématique) et le *Kitchen Sink Drama* anglais (en matière de style).

Les Beatles n'ont pas été les premiers à faire des films Pop. Parmi les nombreux artistes qui firent le passage au grand écran on trouve deux exemples principaux dont le succès est dans une certaine mesure comparable à celui des Beatles : Elvis Presley et Cliff Richard. Il faut toutefois que nous nous rappelions qu'à l'époque la réputation de ce genre de films n'était pas la meilleure : les scénarios exploitaient des histoires très banales basées sur une dramatisation de la vie adolescente, qui tentaient surtout capitaliser l'intérêt croissant sur le quotidien des jeunes et la visibilité de l'artiste à tout prix.

Elvis Presley avait tourné son premier long-métrage *Love Me Tender* en 1956, et au moment de la première de *A Hard Day's Night* il sortait son quinzième film, *Viva Las Vegas*. Mais à part *Jailhouse Rock* (1957) ou *King Creole* (1958), l'enthousiasme que les critiques de cinéma — ou même le public — démontraient pour les films du Roi du Rock était presque inexistant, comme le note Douglas Brode³⁶. Bien qu'Elvis ait voulu être pris au sérieux en tant qu'acteur de cinéma et ait

³⁶ Douglas Brode, *Elvis Cinema and Popular Culture*, North Carolina : McFarland & Company Inc., 2006, p. 10

même considéré un passage définitif à ce média³⁷, son manager Colonel Tom Parker ne choisissait des projets que pour des raisons financières, négligeant leur qualité ; cela a mené à une surexposition de l'image de Presley à travers des véhicules promotionnels pour la plupart médiocres, et a conduit ensuite à une lassitude évidente de la part du public.

Les films des artistes britanniques comme Cliff Richard ou Tommy Steele sont un autre exemple de la faible qualité de ce genre : comme les premiers films d'Elvis, ils agissaient surtout comme accessoires secondaires dans leur carrière de musiciens. De faible valeur cinématographique, ces films servaient surtout à promouvoir la musique des artistes et à lui donner un côté visuel — un trait bientôt remplacé par la banalisation de la vidéo musicale. Si ce but presque « jetable » du musical Pop à l'époque peut paraître trop commercial, il faut que nous soulignons que, selon Denis O'Dell, les intentions initiales du manager des Beatles pour *A Hard Day's Night* n'étaient pas très différentes de celles des films d'Elvis ou Cliff Richard : « au début quand Brian [Epstein] a signé son contrat avec United Artists il voyait le cinéma comme un moyen de promouvoir les disques des Beatles et de maintenir leur haut profil, et non comme une fin en elle-même³⁸. »

3.2. Les représentations de l'adolescence au cinéma

Les films Pop faisaient partie d'un tout nouveau marché dédié aux adolescents, qui à la fin des années cinquante et au début des années soixante commençaient à s'approprier l'industrie du divertissement, constituant la vaste majorité du public qui achetait les disques et les billets de cinéma. Il est donc tout à fait compréhensible que ces jeunes aient voulu se voir représentés dans les médias qu'ils consommaient — et préférablement de la façon la plus réaliste possible. Bien que quelques jeunes aient cherché à ressembler plus ou moins à leurs parents³⁹, la plupart d'entre eux désirait être

³⁷ Brode rappelle, en citant David Halberstam, que la motivation principale d'Elvis Presley pour poursuivre une carrière dans l'industrie du divertissement était celle de devenir comédien : « ce qu'il voulait vraiment depuis le début c'était d'aller à Hollywood et devenir une star de cinéma comme James Dean ou Marlon Brando. » [ibid, p. 4, nous traduisons]

³⁸ « *At the time when Brian [Epstein] first did his deal with United Artists he saw the cinema as a means of promoting the Beatles' records and maintaining their high profile rather than an end in itself.* » [Denis O'Dell, (avec Bob Neaverson), *At the Apple's Core: The Beatles From the Inside*, Londres : Peter Owen, 2002, p. 81, nous traduisons]

³⁹ Siegfried rappelle que, malgré cet aspect rebelle de la culture adolescente, le pourcentage des jeunes qui au début des années soixante utilisaient la Pop et la contre-culture pour l'engagement socio-politique effectif était beaucoup plus réduit de ce que les médias nous font croire, disant que, avant 1968, il ne dépassait des 7% (Detlef Siegfried, « Understanding 1968, » in *Between Marx and Coca-Cola: Youth Cultures in Changing European Societies, 1960-1980*, sous la direction de Axel Schildt et Detlef Siegfried, 59-81, New York : Berghahn Books, 2006, pp. 67-68).

définie exactement à travers la différence : ils voulaient construire leur identité par le biais du déni du paradigme établi par la génération précédente. La musique Pop a été l'un des outils les plus fondamentaux dans ce processus, non seulement à travers du rôle qu'elle joua dans cette construction mais aussi en attirant l'attention de l'industrie sur les bénéfices financiers qui pouvaient advenir de son exploration, donnant une place centrale au pouvoir d'achat des jeunes. Citons Philip Norman :

La musique Pop était le signe le plus évident du pouvoir économique croissant de la jeunesse. Ce qui avait commencé en 1956 comme une explosion adolescente ridicule et minable était désormais [au début des années soixante] une industrie qui rendait plus de £100 millions par an. L'attitude [de l'*establishment*] vers les adolescents est restée pour sa plupart inchangée : ils constituaient, comme en 1956, un élément énigmatique de la population, toujours conseillé et déploré par politiciens, maîtres d'école, et ecclésiastiques. Ils constituaient aussi un marché, de taille et de potentiel sans précédent, à courtiser et cajoler par le commerce à tous les niveaux⁴⁰.

Le côté énigmatique de l'identité adolescente n'empêcha pas l'industrie cinématographique de s'intéresser à sa représentation, surtout à son aspect de rébellion. Ce sous-genre avait vu ses débuts à Hollywood, des films comme *Rebel Without A Cause* (Nicholas Ray, 1955) avec James Dean ou *The Wild One* (László Benedek, 1953) avec Marlon Brando permettant aux jeunes de se (re)voir à l'écran ne se sentant plus seuls dans leur questionnement du monde et de leur place dans la société. Hobsbawn discute de ce phénomène en particulier en le liant avec une sorte de cristallisation de l'image jeune et jolie de l'idole adolescente qui devient l'un des points centraux de la Pop culture des années soixante : « la nouvelle « autonomie » de la jeunesse en tant que couche sociale distincte fut symbolisée par un phénomène qui, sur une telle échelle, était probablement sans parallèle depuis l'ère romantique de l'aube du XIXe siècle : l'héros dont la vie s'achevait en même temps que la jeunesse⁴¹. »

⁴⁰ « *Pop music was the most obvious sign of youth's growing economic power. What had begun in 1956 as a laughable, disreputable adolescent outburst was now an industry turning over £100m a year. The attitude to teenagers remained largely unchanged: they were, as in 1956, a puzzling, fractious element of the population, endlessly deplored and advised by politicians, headmasters, and clergymen. They were also a market, undreamed of in size and potential, to be wooed and cajoled by retail trade in every level.* » [Philip Norman, *Shout! The Beatles in Their Generation*, Londres : Pan Books, 2004, p. 188, nous traduisons]

⁴¹ Eric J. Hobsbawn, *L'Âge des Extrêmes - Histoire du Court XXe Siècle*, Bruxelles : Éditions Complexe, 2003, p. 424



15. James Dean dans *Rebel Without A Cause* (Nicholas Ray, 1955) et scène de *The Wild One* (László Benedek, 1953)

Il est aussi possible de regarder cette appropriation précoce de la culture jeune par l'industrie comme une manière de l' « aseptiser », tout en neutralisant la rébellion que l'on voyait dans ces représentations, comme le défend Wicke⁴². Pour notre part, et même si cela fut le cas, ni la possible banalisation de la thématique adolescente mit plutôt son esthétique à la mode : le caractère central des films dépeignant les « jeunes rebelles », lié exactement à l'importance de l'idole et d'avoir quelqu'un comme modèle à copier, est l'un des points principaux de la contre-culture naissante au

⁴² Peter Wicke, Peter, « Music, Dissidence, Revolution, and Commerce: Youth Culture Between Mainstream and Subculture, » in *Between Marx and Coca-Cola: Youth Cultures in Changing European Societies, 1960-1980*, sous la direction de Axel Schildt et Detlef Siegfried, 109-126, New York : Berghahn Books, 2006, p. 112

début des années soixante, et qui bientôt envahit la presque totalité des expressions artistiques de la jeunesse.

3.3. Le cinéma adolescent britannique : un mélange du *Kitchen Sink drama* avec les nouvelles modes européennes

Si l'on part des deux exemples donnés ci-dessus (*Rebel Without A Cause* et *The Wild One*), on remarque facilement que, au début des années soixante, l'esthétique liée à la représentation des jeunes rebelles au cinéma était d'une certaine manière encore très liée à l'univers hollywoodien, et par conséquent à la culture américaine. Le passage qui permit son adaptation à la réalité de ce côté de l'Atlantique (et plus particulièrement au cas anglais) se fit essentiellement à travers un mélange des nouvelles modes cinématographiques européennes comme la Nouvelle Vague française (avec de nombreux films faits par, pour, et sur les jeunes) et la réinvention du langage lié au *Kitchen Sink Drama* britannique, un style de cinéma qui dérive de l'esthétique « *Angry Young Men* » (« Jeunes Gens en Colère ») qui avait envahi la littérature et le théâtre des années cinquante en Grande-Bretagne et dont les principaux traits étaient liés à une certaine insatisfaction sociale. Cette réinvention permettra finalement une « rupture délibérée » en direction au « style cinématique hyperactif et distinctif du milieu des années soixante⁴³. »

Considérons deux films qui démontrent la façon dont le cinéma britannique adapta la thématique adolescente à sa propre esthétique : *The Party's Over* (Guy Hamilton, 1965) et *The System* (Michael Winner, 1964) racontent tous deux des histoires centrées sur les questions de l'adolescence, mais ils le font tout en adaptant la thématique de la rébellion qui était déjà présente dans les films hollywoodiens des années cinquante au « réalisme britannique déprimant et graveleux » dont Sandbrook parle⁴⁴ quand il se réfère au style anglais. Ce langage, qui se voit comme un descendant direct de l'austérité de l'après-guerre au Royaume-Uni, emprunte certains aspects particuliers de la société anglaise comme le désenchantement ouvrier envers la vie moderne (héritier à son tour d'une certaine misère dickensienne autrement associée à la révolution industrielle) à l'évasion innée de cette condition sociale. Tandis que *The Party's Over* aborde cet esprit de désenchantement en se servant de ses aspects les plus sombres pour établir un récit édifiant sur les

⁴³ « *the distinctive, hyperactive cinematic style of the mid-sixties*, » [Dominic Sandbrook, *White Heat: A History of Britain in the Swinging Sixties*, Londres : Little Brown Book, 2006, p. 403, nous traduisons]

⁴⁴ *ibid*

conséquences de la rébellion adolescente, *The System* profite de ce réalisme cru pour lancer des thématiques de discussion sur l'avenir des jeunes — permettant qu'un croisement d'influences puisse donner un nouveau souffle au cinéma britannique sans qu'il ait besoin de nier son héritage esthétique.



16. Scène de *The Party's Over* (Guy Hamilton, 1965) et Jane Mellow et Oliver Reed dans une scène de *The System* (Michael Winner, 1964)

A Hard Day's Night rassemble ces trois éléments — les films Pop, la représentation de l'adolescence, et le langage héritier du *Kitchen Sink drama* —, mais il le fait d'une manière originale et novatrice, qui souligne son caractère pionnier dans le genre. Voyons donc de quelle façon le film aborda ces univers, ce qu'il y apporte de nouveau, et ce qu'il change dans l'image qu'il transmet du groupe.

4. L'originalité de *A Hard Day's Night* dans ce cadre : un changement de perception du musical Pop

4.1. L'importance des séquences musicales

En associant un directeur compétent, un scénario soigneusement écrit, et une approche hors du commun du quotidien du groupe le plus célèbre du monde, *A Hard Day's Night* changea la perception que le public en général et les critiques en particulier avaient du musical Pop. La nouvelle perspective que *A Hard Day's Night* apporta à l'interaction entre le monde du cinéma et celui de la musique Pop, démontrant qu'une articulation entre l'aspect financier et la qualité cinématographique était possible dans le genre, résulta donc de cette préoccupation aux aspects techniques au lieu de le traiter comme n'importe quelle autre opération publicitaire, comme l'on faisait normalement. Mais le film innova aussi du côté de la promotion musicale, notamment à travers la manière pionnière dont

les séquences associées à un morceaux furent pensées et développées, lançant les bases pour ce qui deviendrait la vidéo musicale indépendante.

En 1964 l'industrie de la vidéo musicale était encore dans un état très embryonnaire, ce qui peut s'expliquer par des raisons promotionnelles (on ne trouvait pas le besoin de son existence) mais aussi par des raisons économiques et socio-culturelles, qui étaient surtout liées à l'état de l'univers télévisé dans certains pays, Royaume-Uni inclus : comme il n'existaient que très peu de programmes ciblés au jeune public et à sa musique, la plupart des moments musicaux à la télévision étaient constitués par des performances en direct. Le programme américain *American Bandstand* (WFIL/ABC, 1952-89) a été un des pionniers de ces formats musicaux pour les jeunes, mais les émissions plus spécifiquement centrées sur le mode de vie adolescent comme *A Whole Scene Going* (BBC, 1966), *Hullabaloo* (NBC, 1965-66), ou encore *Shindig!* (ABC, 1964-66) étaient encore en phase de développement au début de la décennie. N'ayant donc pas un vrai besoin de promouvoir la musique Pop d'une manière différente — et à une époque où la radio était encore au centre de l'industrie musicale —, les maisons de disques ne s'intéressaient pas à développer des stratégies qui impliquaient un investissement de plus de leur part pour promouvoir un groupe ou artiste dont le succès, comme l'on pensait au début des années soixante, ne durerait que quelques années.

Quelques séquences musicales de *A Hard Day's Night* illustrent d'une manière précoce la pertinence croissante de l'association des images en mouvement à la musique, démontrant que des innovations promotionnelles, conceptuelles, et artistiques étaient en marche au sein de l'industrie musicale. Pour mieux le comprendre, nous discuterons de deux scènes-clés du film qui sont souvent mentionnées comme cruciales non seulement pour la naissance de la vidéo musicale indépendante au sein du groupe, mais aussi pour la révolution que l'on observera dans la promotion de la musique Pop les années suivantes : « I Should Have Known Better » et « Can't Buy Me Love ».

Insérée dans *A Hard Day's Night* peu après le début du film, la séquence musicale de « I Should Have Known Better » ouvre plusieurs précédents importants dans la manière dont les moments musicaux d'un film Pop étaient construits. Premièrement, elle apparaît d'une façon presque indépendante du récit principal et avec un propos ouvertement promotionnel — cette dernière caractéristique ne nous paraissant pas si surprenante si l'on se rappelle que les films Pop étaient tournés ayant comme but principal la promotion de la musique de l'artiste. Mais le caractère véritablement révolutionnaire de ce numéro est basé sur le mélange qu'il fait de deux langages distincts : le langage performatif et le langage narratif. Tandis que le premier dérive de l'héritage

présentatif du musical Pop, qui s'arrêtait de temps en temps pour permettre la performance de l'artiste (une caractéristique issue de films comme ceux d'Elvis Presley), le second utilise des éléments narratifs, directement liés au récit ou non, pour faire une illustration non-diégétique du morceau tout en laissant l'artiste nous montrer l'engagement dans les activités liées à son personnage.

Cet aspect pionnier précipite la reformulation vertigineuse de la manière dont l'on assemblait la musique et l'image, et constitue l'un des principaux outils pour l'émergence de la vidéo musicale en tant que genre indépendant. Il faut que nous soulignons que l'impact que *A Hard Day's Night* eut sur plusieurs niveaux permet que tel aspect fût remarqué et ensuite copié et réinventé — après tout, le film révolutionna la présence d'un groupe Pop dans la culture populaire. De nombreux auteurs défendent l'importance de « I Should Have Known Better » pour la grande poussée que l'on observe dans l'industrie naissante de la vidéo musicale à partir de 1964. Martin King, par exemple, estime que la vidéo musicale est née avec cette séquence : « le public regarde le groupe à travers de la cage [...], la musique commence en même temps qu'ils jouent aux cartes, et soudainement ils jouent de leurs instruments et chantent — cela constitue la première vidéo Pop⁴⁵. » Roland Reiter, à son tour, explique que ce numéro démontre la manière dont « Lester a rompu avec les conventions des comédies musicales traditionnelles et Pop, dans la mesure où il s'agissait de la première fois qu'une chanson d'une comédie musicale n'était aucunement liée au récit. » Il partage donc le point de vue de King en ce qui concerne le caractère révolutionnaire de « I Should Have Known Better », en affirmant que « les chansons Pop n'avaient plus besoin d'être liées aux performances dans les films après *A Hard Day's Night*⁴⁶. » La scène défie aussi les limites de la perception du spectateur, car elle n'a pas été tournée pendant le voyage en train du groupe comme l'on pourrait initialement croire — selon Mark Lewisohn⁴⁷, « I Should Have Known Better » a été filmée dans un studio qui ressemblait à une rame de train, et plus tard intégrée dans le film. En discutant de ses aspects conceptuels et symboliques, Stephanie Piotrowski note⁴⁸ que la séquence évoque un sentiment de « communauté »

⁴⁵ « *the audience gazes through the cage (...), the music fades in as they play cards and suddenly they are playing their instruments and singing — that constitutes the first ever pop video.* » [Martin King, *Men, Masculinity and the Beatles*, New York : Routledge, 2013, p. 93, nous traduisons]

⁴⁶ « *Lester broke with the conventions of traditional musicals and pop musicals, as it was the first instance of a song performance in a musical that is not tied to the narrative in any way. [...] Pop songs did not have to be tied to performances in movies anymore after A Hard Day's Night.* » [Roland Reiter, *The Beatles on Film: Analysis of Movies, Documentaries, Spoofs and Cartoons*, Bielefeld : Transcript Verlag, 2015, p. 59, nous traduisons]

⁴⁷ Mark Lewisohn, *The Complete Beatles Chronicle*, Hong Kong : Hamlyn, 1992, p. 150

⁴⁸ Stephanie Anne Piotrowski, « *All I've Got To Do Is Act Naturally* »: *Issues of Image and Performance in the Beatles' films*, thèse, Université de Exeter, 2008, p. 56

et d'« appartenance », ce qui permet aux fans de s'engager avec les Beatles comme ils le faisaient les uns avec les autres, signalant l'importance de ce sentiment pour dépeindre l'universalité émergente de la contre-culture des jeunes, une caractéristique qui contribue à une plus grande identification du public adolescent avec le film. Finalement, Philip Norman l'appelle « la séquence la plus mémorable du film⁴⁹, » ce qui nous démontre une certaine pérennité par rapport à d'autres scènes exclusivement performatives, comme « If I Fell » ou « And I Love Her. » Au niveau conceptuel, nous ajoutons que « I Should Have Known Better », en alternant entre des images montrant le groupe jouer dans une cage et d'autres avec des filles qui regardent les Beatles en adoration et essaient de les toucher, se voit comme une mini-représentation du concept central du film — les dynamiques de la *Beatlemania*.



17. Le langage utilisé pour la séquence de « And I Love Her » est beaucoup plus traditionnel que celui de « I Should Have Known Better »

Si « I Should Have Known Better » dessine déjà un prélude important pour la séparation progressive entre les séquences musicales et le langage de la performance, « Can't Buy Me Love » renforce ce détachement de façon irréversible : on est devant une séquence où l'on ne voit jamais les Beatles chanter ni jouer de leurs instruments. Roland Reiter est l'un des défenseurs de « Can't Buy Me Love » comme étant encore plus techniquement révolutionnaire que « I Should Have Known

⁴⁹ Philip Norman, *Shout! The Beatles in Their Generation*, Londres : Pan Books, 2004, p. 238

Better », sans doute en raison des plans aériens filmés à l'aide d'un hélicoptère, un avis auquel nous ajoutons le piège qui se cache au montage : dans certains plans de « Can't Buy Me Love », les quatre garçons que l'on regarde s'amuser comme des enfants ne sont en fait que trois des Beatles. John Lennon n'avait pas pu être présent jusqu'à la fin des tournages de cette scène en raison d'un engagement lié à la promotion de son premier livre, *In His Own Write*, et il a été remplacé par quelqu'un qui jouait le quatrième Beatle, un fait facilement caché par le bon montage et l'anonymat que la nature des plans permettait. Cet aspect confirme la maîtrise de la manipulation de ce genre de séquence, et qui était impossible auparavant dû au caractère performatif de la plupart de ces numéros, soulignant en même temps la naissance d'un « faire-semblant » dans la construction de ces objets, une caractéristique dont nous parlerons plus bas avec la vidéo de « Lady Madonna ».

Sur le plan conceptuel, « Can't Buy Me Love » fonctionne aussi comme une sorte d'antithèse de « I Should Have Known Better ». Comme Piotrowski le remarque⁵⁰, jusqu'à ce moment du film les Beatles étaient presque toujours confinés soit dans une chambre d'hôtel soit dans une rame de train ; « I Should Have Known Better » dépeignait le groupe en tant que prisonnier de son propre succès, en les représentant à l'intérieur d'une cage tandis que les fans essayaient de les toucher. La séquence de « Can't Buy Me Love », à son tour, est construite autour d'une expression maximale de liberté éphémère qui permet un portrait opposé à la réalité quotidienne du groupe⁵¹. Le langage utilisé dans chaque situation dérive d'une même inspiration de gaieté adolescente mais il est développé d'une manière différente : « Can't Buy Me Love » résulte en un éloignement temporaire du public, qui jusqu'à ce moment-là regardait les Beatles de près d'après des plans plus fermés. La perspective change avec cette séquence et la dynamique entre le groupe et son public est conduite à un niveau qui peut paraître plus impersonnel à cause de cette distance mais qui est paradoxalement plus pertinent du point de vue de l'émulation de l'énergie originale des Beatles et des réactions enthousiastes de leur public : l'euphorie de la *Beatlemania* est remplacée par l'euphorie de l'« *escape* ».

Finalement, et même si les autres séquences musicales du film ne nous semblent pas aussi révolutionnaires conceptuellement ou esthétiquement, elles apportent néanmoins un nouveau souffle sur la façon dont une performance était filmée. Reiter, par exemple, rappelle le caractère novateur des

⁵⁰ Stephanie Anne Piotrowski, « *All I've Got To Do Is Act Naturally* »: *Issues of Image and Performance in the Beatles' films*, thèse, Université de Exeter, 2008, p. 64

⁵¹ Turner révèle dans son livre *The Gospel According to the Beatles* que le scénariste Alun Owen lui aurait avoir dit que dans le scénario pendant cette séquence il a écrit « les garçons sortent et descendent par l'escalier d'incendie. C'est la première fois qu'ils sont libres. Ils courent partout et font les idiots. » (Steve Turner, *The Gospel According to the Beatles*, Louisville : Westminster John Knox Press, 2006, p. 198)

séquences filmées au théâtre Scala, et qui portent une allure très différente de celles filmées à l'époque en raison de la multiplicité d'angles à travers desquels nous regardons les Beatles jouer, mais aussi de l'insertion d'une quantité importante de gros plans qui nous permettent d'avoir une vue détaillée sur les instruments qu'ils jouent, contribuant à l'intérêt du public pour l'aspect plus technique de la Pop⁵². À notre avis, cet aspect peut être regardé comme le début de l'image du groupe comme « *men of ideas* », un concept que nous développerons plus bas avec *Help!* et dont l'aspect principal se voit dans la diffusion d'un portrait des Beatles comme artistes pensants, intelligents, culturellement informés, et techniquement compétents.

A Hard Day's Night introduit donc l'idée pionnière selon laquelle on pourrait avoir un artiste Pop s'engageant dans n'importe quelle autre activité pendant que sa musique était écoutée. Cette idée était à la base de la construction de plusieurs récits, plus ou moins abstraits, qui serviraient comme point de départ pour les vidéos musicales qui surgiront à partir du milieu des années soixante, et qui révolutionnent la manière dont on promouvait une chanson. Nous dirions encore que c'est justement le caractère hybride du film, qui se positionne dans ce champ novateur qui mélange la fiction et le documentaire, qui aide à casser les conventions hermétiques liées à la façon dont les numéros musicaux étaient intégrés dans un musical Pop, montrant des alternatives représentatives qui permettaient, à leur tour, une toute nouvelle liaison entre l'image en mouvement et l'industrie musicale.

4.2. Une nouvelle esthétique cinématographique

A Hard Day's Night est l'un des principaux précurseurs d'une nouvelle esthétique de représentation des jeunes au cinéma qui mélange l'ambiance grise et industrielle de l'après-guerre au Royaume-Uni avec un avenir qui se promettait excitant dans sa nouveauté et son contraste. Pour ce faire, il se sert d'une libération du *Kitchen Sink drama* à travers d'un « humour lunatique⁵³ » qui est très spécifique culturellement et géographiquement. Ce genre d'humour aide dans la manière fraîche et décomplexée dont les Beatles sont dépeints dans *A Hard Day's Night*, et résulte à son tour d'un mélange très intéressant : il est héritier d'une sorte de britannicité — un concept que nous développerons plus bas avec la Pastorale Anglaise — qui se construit à partir d'éléments issus de la

⁵² Roland Reiter, *The Beatles on Film: Analysis of Movies, Documentaries, Spoofs and Cartoons*, Bielefeld : Transcript Verlag, 2015, pp. 59-61

⁵³ Alistair Taylor, *With The Beatles*, Londres : John Blake Publishing Ltd, 2003, p. 114

culture de la Grande-Bretagne des décennies précédentes, comme les programmes télévisés de critique sociale et politique comme *That Was The Week That Was* et l'humour *nonsense* des *Goons* de Peter Sellers à la BBC Radio que George Melly considère, lui aussi, une source importante du style Pop visuel anglais⁵⁴. Cette combinaison insolite que l'on peut percevoir dans *A Hard Day's Night* deviendra inimitable et facilement reconnaissable pour tous les fans de l'humour typiquement britannique, et même une inspiration pour des artistes devenus cultes comme les Monty Python, dont les films Harrison financera plus tard grâce à sa société de production HandMade Films.



18. L'humour lunatique de *A Hard Day's Night* : John renifle un Coca-Cola

Ce genre d'humour est allié à la fraîcheur et l'étourderie que nous observons, par exemple, dans la scène d'ouverture du film, qui montre les Beatles essayant d'échapper à leurs fans tout en recourant à tous les moyens possibles de déguisement, et qui fait un parallèle important avec la rébellion jeune et imprudente de scènes-clé de la Nouvelle Vague française comme la course traversant le Louvre de *Bande À Part* (Jean-Luc Godard, 1964). Les mouvements inquiets de caméra et la photographie en noir et blanc associés à une impatience joyeuse appropriée à leur âge semblent faire un pont crucial entre les nouveaux chemins irrévérencieux du cinéma britannique et celui de

⁵⁴ George MELLY, *Revolt Into Style*, New York : Doubleday & Company, 1971, p. 176

l'autre côté du canal, tous deux d'une importance fondamentale dans la construction d'un nouveau langage pour dépeindre la rébellion adolescente au cinéma et l'associer au genre du musical Pop.



19. Scène de *A Hard Day's Night* et celle de la course dans le Louvre de *Bande À Part* (Jean-Luc Godard, 1964)

4.3. La représentation de la rébellion adolescente

A Hard Day's Night porte aussi d'importantes références à l'éloignement progressif qui va s'installer entre les jeunes et la génération de leurs parents, un thème central et transversal à peu près à toutes les formes d'art conçues par les jeunes durant la décennie. L'esprit de rébellion des Beatles que l'on observe dans certaines scènes comme celle du rapport entre les garçons et l'homme qui partage leur cabine dans le train peut être encore envisagée comme combinaison d'étourderies adolescentes et d'esprit léger propre aux jeunes, mais aussi comme une révolte morale et sociale plus sérieuse. Comme le note Turner, quand les Beatles sortent de la rame et Paul dit « allons boire un café et laissons le chenil à Lassie », « c'était comme si une guerre avait été déclarée⁵⁵. » Cet aspect est aussi remarqué par Agajanian, qui confirme la présence de ce genre de révolte dans le film bien que d'une façon encore mi-cachée : il note que *A Hard Day's Night* se servait du format familier du musical pour neutraliser les conflits entre classes et les sujets sensibles comme le pouvoir des jeunes,

⁵⁵ « *When the Beatles leave the carriage Paul says, "Let's go and have some coffee and leave the kennel to Lassie." I'd never heard someone of Paul's age being so rude to someone of my parents' generation. It was as though a war had been declared.* » [Steve Turner, *The Gospel According to the Beatles*, Louisville : Westminster John Knox Press, 2006, p. 198, nous traduisons]

permettant aux Beatles de pouvoir « durant une courte période de temps apparaître comme radicaux et respectables à la fois⁵⁶. »

La puissance croissante de l'irrévérence des jeunes se voit aussi dans certaines comparaisons subtiles que le film fait entre la nouvelle génération et celle de leurs parents. Roland Reiter note cet aspect en estimant que le film introduit la question du fossé générationnel d'une manière encore très allégée, en renversant les rôles de l'adulte et de l'adolescent dans la mesure où ce sont les Beatles qui se comportent comme des individus décents tandis que le grand-père de Paul est leur vraie source de problèmes⁵⁷. Ceci ajoute à la représentation de la jeunesse en tant que seul groupe d'âge n'ayant pas encore été perverti par les enjeux du pouvoir de la société, en y brossant un contraste évident entre un vieil homme vicieux (auquel ils se réfèrent ironiquement comme « très propre ») et un groupe de jeunes hommes à l'énergie gaie et fraîche.

C'est aussi à travers de la représentation qu'il fait des dynamiques adolescentes que *A Hard Day's Night* arrive à tirer un portrait très particulier du rapport entre l'idole Pop et son fan, et plus spécifiquement du phénomène de la *Beatlemania*. Même s'il s'appuie naturellement beaucoup sur la musique du groupe, *A Hard Day's Night* utilise son propre langage pour dépeindre les Beatles plus comme un phénomène social et médiatique que de simples musiciens, et se voit comme arène importante pour la réinvention du musical Pop et de sa pertinence socio-culturelle.

5. Réception du film : chronique d'une euphorie (plus ou moins) généralisée

En dépit d'un investissement relativement faible, *A Hard Day's Night* a connu des retours presque immédiats et à une échelle qui n'avait peut-être même pas été rêvée par la production : les revenus directs de billetterie depuis sa sortie jusqu'à la fin de la décennie sont estimés à 11 millions

⁵⁶ « *If A Hard Day's Night relied heavily on the use of comedy in defusing sensitive areas such as youth power, class conflict and permissiveness, it also relied on the familiar form of the musical to make 'safe' the Beatles for both British and American consumption. Along with their music and image, the Beatles were for a short period able to appear both radical and respectable.* » [Rowana Agajanian, « 'Nothing like any previous musical, British or American': The Beatles' film, *A Hard Day's Night*, » in *Windows On The Sixties: Exploring Key Texts of Media and Culture*, sous la dir. d' Anthony Aldgate, James Chapman, & Arthur Marwick, 91-113, New York : I. B. Taurus Publishers, 2000, pp. 108-109, nous traduisons]

⁵⁷ Roland Reiter, *The Beatles on Film: Analysis of Movies, Documentaries, Spoofs and Cartoons*, Bielefeld : Transcript Verlag, 2015, p. 48

de dollars⁵⁸. La première a eu lieu le 6 juillet 1964 au Royaume-Uni (Londres), le 11 août aux États-Unis (New York), et le 16 septembre en France (Paris)⁵⁹ ; les critiques dans les journaux se suivent, pour la plupart positives comme par exemple celle de Bosley Crowther, dans le *New York Times* du 12 août 1964. Il déclare :

ceci va vous surprendre — peut même vous faire tomber de vos chaises — mais le tout nouveau film avec ces mecs incroyables, les Beatles, est une immense comédie. Je ne l'aurais pas cru non plus si je ne l'avais pas vu de mes propres yeux, qui se sont depuis longtemps habitués à voir des catastrophes qui arrivent quand les nouvelles sensations Pop sont poussées précipitamment vers le grand écran. Mais le premier long-métrage de fiction des Beatles, appelé *A Hard Day's Night*, qui a explosé hier soir à l'Astor, au Trans-Lux East et aux autres théâtres, a tellement de bonne humeur qu'il était difficile de résister⁶⁰.

À l'avis enthousiaste de Crowther s'ajoute la critique positive d'Herb Michelson dans le *Oakland Tribune*, qui porte une jeune fille à avouer qu'elle est « ravie de voir finalement un adulte faire une critique favorable des Beatles » : « votre génération se forge généralement une opinion arbitraire sur eux sans leur laisser la moindre chance⁶¹. » Celle de Cecil Wilson dans le *Daily Mail*

⁵⁸ chiffres de 1971, consultés sur Alexander Walker, *Hollywood England*, New York : Stein & Day, 1974, p. 241. Les chiffres actualisés, selon the-numbers.com, sont de presque \$13 millions (<https://www.the-numbers.com/movie/Hard-Days-Night-A#tab=summary>, consulté le 21 février 2017)

⁵⁹ source <https://www.imdb.com/title/tt0058182/> (consulté le 21 février 2017)

⁶⁰ « *THIS is going to surprise you—it may knock you right out of your chair—but the new film with those incredible chaps, the Beatles, is a whale of a comedy. I wouldn't believe it either, if I hadn't seen it with my own astonished eyes, which have long since become accustomed to seeing disasters happen when newly fledged pop-singing sensations are hastily rushed to the screen. But this first fiction film of the Beatles, entitled "A Hard Day's Night," which exploded last night at the Astor, the Trans-Lux East and other theaters hereabouts, has so much good humor going for it that it is awfully hard to resist.* » [Bosley Crowther, (1964, 12 août), « Screen: The Four Beatles in 'A Hard Day's Night': British Singers Make Debut as Film Stars A Lively Spoof of the Craze They Set Off, » in *The New York Times* (New York), nous traduisons]

⁶¹ « *I'm delighted to finally hear an adult give a favorable review of the Beatles. Most of your generation forms an arbitrary opinion of them without really giving them a fair chance.* » [Herb Michelson (1964, 17 août), « Stage and Screen, » *Oakland Tribune* (Oakland), p. 14, <https://newspaperarchive.com/oakland-tribune-aug-17-1964-p-14/> consulté sur <https://newspaperarchive.com/oakland-tribune-aug-17-1964-p-14/> le 1er octobre 2018, nous traduisons]

compare les quatre garçons aux frères Marx⁶², tandis que Andrew Sarris dans le *Village Voice* appelle *A Hard Day's Night* le « *Citizen Kane* des musicaux Pop⁶³ ».

Cependant le film connaît aussi des avis plus mitigés, et qui viennent surtout de l'étranger, sans doute en raison d'un manque d'identification culturelle avec ce genre spécifique d'humour : certains journalistes américains trouvent le langage obscur, et affirment même avoir besoin de sous-titres⁶⁴. Jonas Mekas, dans le *Village Voice*, écrit : « à son meilleur, [le film] est amusant. Mais « amusant » n'est pas une expérience esthétique : amusant reste superficiel. Je n'ai rien contre le superficiel. Mais il appartient à son propre domaine et ne devrait pas être pris pour autre chose⁶⁵ ». En France, les *Cahiers du Cinéma* l'appellent de « mauvais film » et ridiculisent aussi Richard Lester ; finalement, Jean de Baroncelli écrit dans sa critique pour *Le Monde* du 21 septembre 1964⁶⁶, à l'occasion de la première du film à Paris :

[les Beatles eux-mêmes] sont plutôt du genre anonyme et semblent parfaitement interchangeable. Qui est qui ? Seuls les spécialistes doivent le savoir. Ce que les cheveux laissent apparaître de leurs visages est sans grand caractère. Le trait est mou, l'œil rond, le nez moyen, la bouche moyenne. Qu'ils parlent ou qu'ils chantent, leur voix est celle d'adolescents qui ont de la difficulté à sortir de l'âge ingrat. Mais la silhouette, un peu dégingandée, ne manque pas d'élégance. Dans quelques années, coiffés, rasés, pomponnés, ils feront de très acceptables gentlemen.

⁶² Cecil Wilson dans le *Daily Mail* du 7 juillet 1964, consulté dans Stephan Glynn, *A Hard Day's Night: The British Film Guide 10*, London : I.B.Tauris, 2005, p. 83

⁶³ Andrew Sarris dans le *Village Voice* du 27 août 1964, consulté sur <https://letterboxd.com/notandrewsarris/film/a-hard-days-night/> le 8 décembre 2018. Il est tout de même intéressant de remarquer que le film *Velvet Goldmine* (Todd Haynes, 1998), qui parle aussi des enjeux liés à l'identité et à la célébrité du monde de la musique Pop, ait comme point de départ narratif une structure similaire au film légendaire d'Orson Welles, même s'il s'exprime pendant un différent mouvement musical (le Glam Rock) et ses personnages sont une réinvention de ses principaux agents, comme David Bowie, Iggy Pop, Marc Bolan, ou encore Lou Reed.

⁶⁴ Rowana Agajanian, « 'Nothing like any previous musical, British or American': The Beatles' film, *A Hard Day's Night*, » in *Windows On The Sixties: Exploring Key Texts of Media and Culture*, sous la dir. d'Anthony Aldgate, James Chapman, & Arthur Marwick, 91-113, New York : I. B. Taurus Publishers, 2000, p. 101

⁶⁵ « At best, it is fun. But "fun" is not an aesthetic experience: fun remains on the surface. I have nothing against the surface. But it belongs where it is and shouldn't be taken for anything else. » [Jonas Mekas dans le *Village Voice* du 10 septembre 1964, Vol. IX, numéro 47, consulté sur <https://www.villagevoice.com/2009/08/04/jonas-mekas-tamps-down-beatles-movie-mania/> le 2 octobre 2018, nous traduisons]

⁶⁶ Jean de Baroncelli (1964, 21 sep.), « Quatre Garçons dans le Vent, » *Le Monde* (Paris), https://www.lemonde.fr/archives/article/1964/09/21/quatre-garcons-dans-le-vent_2128308_1819218.html (consulté le 1er octobre 2018)

Il faut souligner qu'un certain manque d'enthousiasme pour le film du côté français fait écho à la réception plus ou moins froide que les Beatles avaient eu au début de la même année à l'occasion de leurs premiers concerts à Paris. Ceci est mentionné par Jean-Pierre Frimbois, dans *Salut Les Copains* numéro 37⁶⁷, qui regarde les fans américains et britanniques des Beatles comme étant plus hystériques que ceux de France, même s'il avait commenté quelques mois plus tôt (*Salut Les Copains* numéro 31⁶⁸), que le groupe agitait positivement la froideur et l'« éducation puritaine et desséchante » britannique. Jonathyne Briggs, à son tour, défend que la *Beatlemania* est parvenue à arriver en France mais que ceci se fait bien après leur résidence à l'Olympia (janvier 1964) et d'une façon « muette ». Il souligne encore le manque de couverture d'artistes étrangers par la presse française comme l'un des facteurs qui ont contribué à ce retard, disant que les magazines spécialisés favorisaient les chanteurs et groupes français, et termine concluant qu'un certain nationalisme a empêché que le succès des Beatles en France ne soit comparable à celui connu par le groupe dans d'autres pays⁶⁹, ce qui peut expliquer un certain mépris pour les aventures filmiques du quatuor de Liverpool — du moins dans un premier temps.

Cette multiplicité d'avis formulés à l'époque contraste avec le consensus actuel sur le film, qui bénéficie d'un classement de 98% (« *fresh* ») sur Rotten Tomatoes et de 7.7 (sur 10) sur IMDb : *A Hard Day's Night* a un caractère extraordinaire d'endurance qui permet au film de gagner en pertinence chaque année qui passe. Bob Neaverson explique ce trait particulier en disant que « ce qui donne une fraîcheur durable à *A Hard Day's Night*, est que le film soit finalement un bâtard cinématographique, né à partir de nombreuses sensibilités esthétiques distinctes, habilement mises en place et assemblées par ses créateurs⁷⁰. » Nous dirons, quant à nous, que c'est ce mélange de sensibilités qui contribue à l'attraction des spectateurs par le film, tout en permettant que l'audience ne soit pas constituée uniquement que par des fans du groupe. Mais c'est aussi la manière dont *A Hard Day's Night* réussit à refléter son époque qui lui confère une allure de plus : l'importance du

⁶⁷ Jean-Pierre Frimbois, « Les Beatles sont revenus à Paris, » dans *Salut Les Copains* numéro 37, août 1965, p. 34

⁶⁸ *ibid*, « Où en est le rock anglais ?, » dans *Salut Les Copains* numéro 31, février 1965, p. 23

⁶⁹ Jonathyne Briggs, « Sounds Young: *Copains* and the Community of Youth, » in *Sounds French: Globalization, Cultural Communities, and Pop Music, 1958-80*, 14-43, New York : Oxford University Press, 2015

⁷⁰ « *What gives A Hard Day's Night its enduring freshness is that it is ultimately a cinematic bastard, born of a number of different and often aesthetically opposing sensibilities, skilfully pulled together by its creators into a seamless "whole".* » [Bob Neaverson, *The Beatles Movies*, Londres : Cassell, 1997, p. 17, nous traduisons]

film dans la construction et diffusion des nouveaux référents culturels à l'aube de la décennie est si grande que Roger Ebert affirme que « les *sixties* sont issues de *A Hard Day's Night*⁷¹. »

Les réactions du public ont été, et d'une manière prévisible, très positives. Les fans étaient ravis de pouvoir avoir un contact si intime avec leurs idoles : le film représentait un accès sans précédent aux coulisses de la vie de star des Beatles, et en les montrant en action il passait une image plus facile à retenir et à copier, comme l'explique Phil Collins⁷² — qui était enfant parmi les nombreux jeunes constituant le public lors du concert final. Les Beatles étaient montrés dans leur quotidien, un fait qui allié à l'usage de leurs vrais prénoms permettait l'illusion d'une vraie connaissance de chacun des membres ; ceci conduit à un rapprochement évident entre le groupe et son public et à un sentiment d'appartenance dont nous discuterons plus bas dans le cadre de la démocratisation de l'image des Beatles homologuée et diffusée par *A Hard Day's Night*.

Mais les Beatles, pour leur part, n'étaient pas complètement satisfaits du résultat final, ayant des « sentiments contradictoires » concernant leurs personnages⁷³ en raison de l'approche choisie par Owen. Leur agent de presse Tony Barrow dit que Paul a trouvé difficile « d'agir comme un Beatle en se conformant en même temps au scénario de Alun Owen » tandis que John se plaignait que la plupart des dialogues étaient « basés sur une connaissance superficielle des quatre personnalités » qui les réduisait à de simples étiquettes : « John comme ayant plein d'esprit, Ringo comme débile, etc⁷⁴ ». Les Beatles savaient que la ligne entre réalité et fiction serait inévitablement brouillée en raison de la ressemblance entre le scénario et le quotidien du groupe. Et, l'impact que ces constructions caricaturales ont eu dans la perception publique des Beatles a été si important qu'il a constitué la base pour les récits cinématographiques qui ont suivi, même lorsque les membres du groupe eux-mêmes avaient déjà considérablement changé : « [les personnages façon caricature] sont finalement devenus les moules pour les caractérisations des Beatles dans *Help!*, la série animée télévisée qui suivra,

⁷¹ « *Out of A Hard Day's Night came the Sixties.* » [Roger Ebert dans le documentaire *You Can't Do That!*, 1995, nous traduisons]

⁷² Collins, *ibid* 1995

⁷³ Goldman raconte même que Lennon est sorti de la première du film en criant « je n'en peux plus ! » et que Harrison a été le seul Beatle à rester jusqu'à la fin (Albert Goldman, *The Lives of John Lennon*, New York : William Morrow and Company, 1988, p. 167)

⁷⁴ Tony Barrow, *John, Paul, George, Ringo, & Me*, Londres : SevenOaks, 2005, p. 132

Yellow Submarine, et, bien sûr, les perceptions que le public avait de ceux qu'étaient vraiment les garçons favoris de tout le monde⁷⁵. »

Mais l'avis des Beatles sur leur portrait fait par le film démontre aussi qu'ils se rendaient compte du rôle extraordinaire que *A Hard Day's Night* aurait dans la diffusion de leur statut de célébrité et la propagation du mythe associé au groupe, leur préoccupation venant surtout du fait qu'une représentation trop simpliste de leurs personnalités pouvait empêcher l'évolution de leurs *personae* publiques. Et ils avaient raison : *A Hard Day's Night* a permis la construction d'une image du groupe aussi forte et universellement homogène qu'elle existe encore, imprimée dans notre rétine de nos jours. C'est exactement cet aspect du film qui nous semble être le plus important pour comprendre la place privilégiée que les Beatles occupent dans l'imaginaire de la culture populaire aujourd'hui.

6. Analyse : *A Hard Day's Night* et la construction d'une image

Plongeons-nous donc sur ce que nous considérons le noyau central de *A Hard Day's Night* : sa contribution à la construction et diffusion de l'image des Beatles à l'échelle universelle, ainsi que son importance dans la création et l'homologation du rôle de l'idole Pop à travers des réactions de son public, ici représentées par la *Beatlemania*. Même si cette construction, qui advient d'un dialogue entre les pouvoirs socio-culturels du *showbiz* et son public-cible, se voit en constant changement tout au long des années, elle est à la base des mécanismes de l'industrie qui opèrent encore aujourd'hui.

Ce concept d'image dont nous parlons dans le cas des Beatles est lui-même lié à une projection du sujet et de ses actions dans la mesure où elle constitue le côté visible de l'essence du groupe et la façon dont ses créations et ses attitudes sont perçues. Bien qu'une construction soignée de cette image puisse dériver d'un besoin du « manipulateur » — le responsable de cette construction, soit le groupe lui-même ou dans ces premières années, leur manager Brian Epstein — de transmettre un message spécifique, la communication d'une idée ne peut jamais être complètement contrôlée en ce qui concerne la réception qu'elle aura auprès du public, ni quant à l'impact qu'elle pourra avoir dans les enjeux sociaux et culturels qui peuvent en dériver.

⁷⁵ « [The caricature 'personalities'] eventually became the templates for The Beatles' characterisation in *Help!*, the eponymous animated series, *Yellow Submarine* and, indeed, mass public perceptions of who the world's favourite boys were. » [Charles Shaar-Murray, « Four on Film, » in *The Beatles: Ten Years That Shook The World*, sous la dir. de Paul Trynka, Londres : Mojo/The Book People, 2004, p. 132, nous traduisons]

Dans ce chapitre nous discuterons du phénomène de la *Beatlemania* en tant que construction et outil sociaux, tout en nous demandant si ce phénomène peut être vu comme une image fabriquée à la marge du groupe, et du pouvoir qu'il a exercé non seulement sur la propagation de leur succès mais aussi sur l'émancipation sociale des individus qui l'ont créé. Pour discuter de l'importance de cette construction, nous partirons tout d'abord d'une tentative de définition socio-culturelle de la *Beatlemania*, de ses implications et conséquences, en nous appuyant sur des sources de l'époque qui peuvent nous donner des pistes concernant les réactions directes au phénomène, et sur des réflexions portées *a posteriori*, comme le concept de Spectacle debordien, la Panique Morale de Cohen, ou encore l'importance de la réception d'une image de Le Bart.



20. John entouré de filles criantes dans une scène de *A Hard Day's Night*

Dans un deuxième temps, nous examinerons la démocratisation de l'image du groupe en lien avec sa diffusion et son intégration sociale. Si le phénomène de la *Beatlemania* a été crucial dans l'universalisation de la manière dont les Beatles étaient regardés par leur public, nous nous questionnerons sur le rôle que *A Hard Day's Night* joue dans tout ce processus, et la manière dont il se voit comme une illustration euphorique de ce phénomène. Nous réfléchirons encore à l'appropriation des Beatles par leur public, qui arrive surtout en raison de leur surexposition sociale, pour mieux détailler les conséquences de cette diffusion homogène et universelle. Finalement, nous

discuterons du danger qui peut advenir de cet enchevêtrement entre les Beatles comme individus et les personnages que le public voit à l'écran, ce qui nous mène de nouveau à réfléchir sur la relation de pouvoir qui peut être établie à travers de la construction d'une image.

6.1. La *Beatlemania* comme phénomène social

Le terme *Beatlemania*, cette expression particulière qui se forme en associant les mots "Beatles" et "mania" a été utilisée pour la première fois en 1963⁷⁶ par Don Short, un journaliste du *Daily Mirror*, quand il tentait de décrire les extrêmes réactions du public aux Beatles — mais elle a en réalité été forgée par l'agent de presse du groupe, Tony Barrow, lors des premiers communiqués de presse des Beatles. Il s'agit donc d'un concept plus ou moins détaché du statut des Beatles en tant qu'artistes, dérivant plutôt des réactions de leur public : le concept appartient au domaine du récepteur et non pas à celui de l'émetteur, le pouvoir se plaçant donc du côté des fans plutôt que de celui de la star.

Si sa définition dérive dans un premier moment du besoin promotionnel que les responsables de la publicité du groupe et les journalistes avaient de trouver un mot pour décrire ce phénomène sans précédent à l'époque, ses implications au niveau socio-culturel sont beaucoup plus grandes que l'on ne pourrait initialement penser. Tandis que l'auteur Jonathan Gould défend un certain éloignement entre les Beatles et le phénomène en disant qu'ils avaient dessiné, métaphoriquement, une distinction entre la *Beatlemania* et eux-mêmes tout en liant le premier au concept de « pseudo-événement » de Boorstin⁷⁷, Nick Bromell discute de cette indépendance du groupe par rapport à la *Beatlemania* en remarquant son importance sociale et organisationnelle, disant que ce qui gênait les Beatles était que le phénomène reléguait d'une certaine manière les *Fab Four* au second plan : dans la *Beatlemania* les fans étaient les principaux acteurs. Bromell souligne encore le côté plus politisé de la *Beatlemania* en la reliant avec d'autres événements sociaux plus ou moins organisés comme le mai

⁷⁶ Dans son autobiographie *A Cellarful of Noise*, Brian Epstein raconte que, selon les Beatles, la *Beatlemania* avait commencé depuis la rentrée d'un voyage d'affaires de cinq jours du groupe en Suède, mais il ajoute aussi que, à son avis, le phénomène a ses débuts plus tôt quand le groupe a été appelé pour jouer au Royal Variety Show au Théâtre du Prince de Galles à Londres : « à cette époque-là [...] il était encore possible de voir [le groupe] et aller à leurs spectacles sans avoir besoin de lutter contre une foule d'adolescents criants — jusqu'au Royal Show. » (Brian Epstein, *A Cellarful of Noise*, Kent : New English Library, 1988, p. 73, nous traduisons).

⁷⁷ « [they drew] a distinction between *Beatlemania*, which they saw in much the same way that Daniel Boorstin might have seen it, as a pseudo-event of immense proportions manufactured by the press, and the Beatles, which they saw as the collective expression of their own identity, ambition, and talent. » [Jonathan Gould, *Can't Buy Me Love: The Beatles, Britain and America*, Londres : Piatkus, 2007, p. 172, nous traduisons]

68 en France, et en défendant que ce genre d'action de masse de la part de la jeunesse fonctionnait comme une sorte de prélude aux émeutes des jeunes à Paris⁷⁸. À ce niveau, la *Beatlemania* peut aussi être regardée à travers un prisme debordien, notamment à travers de ses concepts de « spectacle » et « marchandise » : si l'on prend la *Beatlemania* comme étant une représentation du fétichisme de la marchandise en tant que source de « moments d'excitation fervente » qui semblent à leur tour dériver d'un « vieux fétichisme religieux⁷⁹, » nous pouvons lier le phénomène au concept de spectacle tel que Debord le décrit. Toutefois, cette définition dérive plutôt d'une lecture superficielle du phénomène et de sa valeur par rapport à la source de l'euphorie (le groupe), ne prenant pas en compte le pouvoir social qu'il peut avoir en lui-même.

La *Beatlemania* peut aussi être lue dans le cadre du concept de « panique morale » tel que Cohen le définit : un « état, épisode, personne ou groupe de personnes émergeant pour être définis comme une menace aux valeurs et intérêts sociaux⁸⁰ » (2002 : 1). Selon ses critères, elle peut être donc envisagée comme résultat de la « Jeunesse au Sang Chaud » (sujet responsable par le phénomène), dérivant d'un paysage « Ce n'est Pas Juste Ça » (cause, encadrant l'événement dans un ensemble socio-culturel), et résultant en une explication « Signe Des Temps » (explication donnée quand la société essaie de comprendre ses conséquences/impact)⁸¹. Le rassemblement de la foule autour de l'un de ces épisodes de « panique » (ne nécessitant pas d'être lié à une performance, mais plutôt à l'apparition publique d'un ou plusieurs membres du groupe) semble donc encadrer ce que Cohen appelle de « *milling process* » (« processus de moulure ») qu'il dit pouvoir être observé dans les masses qui se rassemblent auprès d'un accident de la route ou un événement similaire, décrivant la surexcitation présente chez chaque individu qui essaie de structurer sa compréhension de l'événement en cherchant des pistes dans la réaction des autres⁸², ce qui expliquerai l'aspect contagieux de l'hystérie associée à la *Beatlemania*.

Nous voyons donc que, comme Le Bart le défend, la passion Beatles n'est jamais complètement du côté du groupe, mais des fans — c'est la réception qui dénonce la manière dont l'image publique

⁷⁸ Nick Bromell, *Tomorrow Never Knows - Rock and Psychedelics in the 60s*, Chicago et Londres : The University of Chicago Press, 2000, p. 24-25

⁷⁹ Guy Debord, *La Société du Spectacle*, Collection Folio, Paris : Gallimard, 1992, p. 39

⁸⁰ « a condition, episode, person or group of persons emerges to become defined as a threat to societal values and interests. » [Stanley Cohen, *Folk Devils and Moral Panics*, New York : Routledge, 2002, p. 1, nous traduisons]

⁸¹ *ibid*, p. 62

⁸² *ibidem* p. 174

du groupe se construira, ainsi que de l'impact qu'elle aura⁸³. La raison pour ce fait, défend-il, passe tout d'abord par le caractère de la musique rock en particulier (et sa liaison à l'univers lycéen), qui aide dans la construction d'une identité de groupe, permettant non seulement la distinction et l'émancipation⁸⁴ mais aussi le partage d'une passion « qui rassure » et qui dérive de la sensation d'appartenance à un groupe⁸⁵ — une notion défendue aussi par un psychologue à l'époque, qui décrit la *Beatlemania* comme un « idéalisme adolescent, » disant qu'elle aide [les jeunes] à surpasser leur timidité et insécurité à travers des dynamiques de groupe⁸⁶.

En décrivant les différents types de fan, Le Bart parle de « six manières de s'approprier de l'objet Beatles, » disant que certaines de ces postures sont stigmatisées, comme la groupie ou le collectionneur, tandis que d'autres (comme l'érudit ou l'esthète) sont dites « nobles⁸⁷ », et associant les postures stigmatisées à la position d'infériorité qu'elles suscitent. En s'appuyant surtout sur le rêve d'un contact physique et la possession d'objets, la *Beatlemania* s'encadre du côté de groupie, ce qui signifie qu'elle incarne le stigmate associé à cette position communément vue comme inférieure ; néanmoins, le phénomène permet aussi la construction identitaire de soi, en raison de l'identification avec un tel groupe, la manifestation d'un tel sentiment, et le partage social qui advient de cet échange.

Toutefois, l'importance de la *Beatlemania* comme phénomène n'est pas exclusivement reléguable au plan socio-politique. Il y a un aspect important concernant son influence dans le changement des paradigmes de la représentation des questions de genre que Bromell mentionne déjà dans son livre, et que John Muncie souligne comme étant central pour ce phénomène : Muncie rappelle que la *Beatlemania* donnait aux jeunes filles « une identité collective, un espace où elles pouvaient perdre le contrôle et affirmer leur propre sexualité, » tout en mettant en évidence le rôle premier du facteur genre dans le processus, mais aussi le facteur race — il souligne que la majorité de ces filles était d'origine caucasienne. John Muncie considère donc le mouvement comme une sorte d'expérience de genre collective, vu qu'il fournissait à ces jeunes filles la possibilité de défier les

⁸³ Christian Le Bart, *Les Fans des Beatles - Sociologie d'une Passion*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2000, p. 15

⁸⁴ idem, p. 32

⁸⁵ Ibidem, p. 113

⁸⁶ Lloyd Shearer (1964, 2 août), « The Beatles - How Long Will They Last?, » *Cedar Rapids Gazette* (Iowa), p. 101, <https://newspaperarchive.com/cedar-rapids-gazette-aug-02-1964-p-101/> (consulté le 1er octobre 2018)

⁸⁷ Le Bart, op cit., pp. 183-185

concepts dominants de la féminité⁸⁸. Ce défi dont Muncie parle peut être inséré dans l'évolution des comportements de masse, comme le note Marshall, qui étaient liés au domaine du féminin depuis le début du vingtième siècle, « d'une manière similaire à celle utilisée par Huyssen (1986 : 44-62) pour lier la culture de consommation de masse au féminin⁸⁹. » Le Bart parle lui aussi de ce côté du phénomène, citant Lewis et Ehrenreich pour mentionner son importance dans la libération de l'énergie sexuelle des femmes⁹⁰.

Mais les liens entre le phénomène et les nouvelles expressions de genre n'étaient pas toujours vus d'un prisme nécessairement lié à l'émancipation : Mark Lewinson, dans son texte « *I Wanna Be Your Fan*, » rappelle qu'un commentateur social de l'époque défendait que « les filles se préparaient inconsciemment pour la maternité⁹¹, » une explication produite dans un contexte où les codes sociaux liés au genre féminin étaient encore basés sur la notion que les rôles les plus importants dans la vie d'une femme étaient ceux du mariage et de la grossesse. Cet aspect est aussi mentionné par Goldman, bien qu'avec un certain cynisme, en remarquant la différence entre le phénomène au Royaume-Uni et celui aux États-Unis, et en décrivant les réactions des filles prépubères américaines aux Beatles non comme un réveil de leur sexualité mais comme « les cris d'un enfant qui tend à enserrer un nouveau jouet et là, en le trouvant pendu loin de sa poignée, explose en colère, hurlant et sanglotant, les poings serrés⁹² » — il semble réduire le phénomène à une projection enfantine, sans se rendre compte de sa dimension sociale.

Rosemary Wakeman est un autre auteur conférant une pertinence de plus au rôle des fans dans la *Beatlemania* comme processus de mythification de la célébrité Pop, défendant que « ce n'était juste

⁸⁸ « [It gave] young, white women, in particular, a collective identity, a space in which to lose control and to assert their own sexuality. [...the movement allowed] a rare opportunity through which young, white women could challenge dominant concepts of femininity. » [John Muncie, « The Beatles and the Spectacle of Youth, » in *The Beatles, Popular Music and Society: A Thousand Voices*, sous la dir. de Ian Inglis, 35-52, Londres : MacMillan Press, 2000, p. 42, nous traduisons]

⁸⁹ « [In the beginning of the twentieth century] crowd behaviour was linked to the feminine, in a way similar to the manner in which Huyssen (1986 : 44-62) has linked mass consumer culture to the feminine. » [P. David Marshall, « The Celebrity Legacy of the Beatles, » in *The Beatles, Popular Music and Society: A Thousand Voices*, sous la dir. de Ian Inglis, 163-175, Londres : MacMillan Press, 2000, pp. 166-167, nous traduisons]

⁹⁰ Christian Le Bart, *Les Fans des Beatles - Sociologie d'une Passion*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2000, pp. 13-14

⁹¹ « The girls are subconsciously preparing for motherhood; their frenzied screams are a rehearsal for that moment. » [Mark Lewinson, « I Wanna Be Your Fan, » in *The Beatles: Ten Years That Shook The World*, sous la dir. de Paul Trynka, 60-65, Londres : Mojo/The Book People, 2004, p. 62, nous traduisons]

⁹² « the cries of a child who reaches out to clutch a new toy and then, finding it dangling beyond her grasp, explodes in a shrieking, sobbing, fist-clenched tantrum. » [Albert Goldman, *The Lives of John Lennon*, New York : William Morrow and Company, 1988, p. 163, nous traduisons]

les Pop stars masculines qui symbolisaient la rébellion, mais les jeunes filles éperdues et criantes qui les entouraient en crises incontrôlables d' « hystérie orgiaque⁹³ ». » Ce processus de mythification peut encore être lu dans le cadre spirituel et religieux, comme le fait Turner, dans la mesure où l'importance croissante des idoles Pop dans les années soixante devenait de plus en plus comme une sorte de substitution de l'extase trouvée dans les cultes religieux : « l'appel à la liberté des Beatles laissait ces filles dans un état d'abandon. [...] Certaines personnes traçaient des parallèles entre leur comportement et celui des célébrants d'une église Pentecôtiste « dominés par l'Esprit » ou encore des participants à un rituel chamaniste⁹⁴. »

D'après le croisement de toutes ces définitions qui essaient de montrer les implications du phénomène à plusieurs niveaux, nous pouvons conclure que c'est dans son aspect le plus spontané et viscéral, lié à un sentiment primaire d'appartenance que nous avons défini plus haut à l'aide de ses composants sociaux et culturels, où il nous semble exister le noyau fondamental de la *Beatlemania*. En se détachant de l'objet dont elle dérive (les Beatles) dû à son existence construite en parallèle, sa puissance peut être même considérée supérieure à celle du groupe dans la mesure où elle permet une appropriation plus profonde de l'entité, générant une réponse immédiate et ayant un poids social beaucoup plus important. Nous pouvons donc soutenir que la *Beatlemania* fonctionne en même temps comme facilitateur des relations entre le groupe et son public en raison de la construction d'une identification active de la part du dernier avec l'objet à l'origine du phénomène, et comme élément d'éloignement de cet objet avec son public, qui construit sa réaction à travers l'image qui lui est fournie. Elle [la *Beatlemania*] apporte néanmoins la préservation et la propagation de cette construction, ainsi que sa démocratisation à l'échelle universelle, qui sont centrales à l'impact de *A Hard Day's Night* auprès de son public, sa capacité de diffuser le phénomène se démontrant comme une des ses plus importantes caractéristiques.

⁹³ « *It was not just the male pop stars who symbolized rebellion, but the adoring, screaming young female fans who mobbed them in fits of uncontrollable "orgiastic hysteria".* » [Rosemary Wakeman, Rosemary, « European mass culture in the media age, » in *Themes in Modern European History Since 1945*, sous la direction de Rosemary Wakeman, 115-133, Londres : Routledge, 2008, p. 121, nous traduisons]

⁹⁴ « *The call to freedom that came from the Beatles led these girls into a state of abandon. [...] Some people drew parallels between their behavior and that of celebrants in a Pentecostal church "overcome by the Spirit" or participants in a shamanistic ritual.* » [Steve Turner, *The Gospel According to the Beatles*, Louisville : Westminster John Knox Press, 2006, p. 88, nous traduisons]

6.2. La démocratisation d'une image à travers l'universalité

A Hard Day's Night a eu un rôle « central pour la consolidation de l'acceptation internationale des Beatles et, par implication, de l'industrie pop britannique⁹⁵. » Cette consolidation a été obtenue grâce à plusieurs facteurs, mais l'un des éléments les plus importants de ce processus était que les Beatles jouent leur propre rôle comme idoles Pop, faisant croire au public qu'il voyait au grand écran John Lennon, Paul McCartney, George Harrison, et Ringo Starr tels qu'ils étaient dans la vraie vie.

Il devient donc épineux de séparer les deux univers — l'univers de la réalité elle-même et l'univers fictif de *A Hard Day's Night* — sans tomber dans le piège de les confondre. Il faut rappeler, tout d'abord, que *A Hard Day's Night* n'est pas un documentaire mais une œuvre de fiction basée sur la vie de star d'un groupe Pop et que le documentaire est aussi un genre soumis à des particularités qui ne le rendent pas complètement fiable d'un point de vue anthropologique (un aspect qui sera discuté plus bas avec *Let It Be*).

Mais quelle est la vraie image et qui la construit ? Le Bart arrive à la conclusion que ce sont « les passionnés des Beatles [qui] parviennent à bricoler une image *authentique* des Beatles qui, en contrant les stéréotypes médiatiques, se révèle paradoxalement compatible (et même conforme) à leur apparente prise de distance⁹⁶ ». C'est exactement cette image qui sera propagée à travers des enjeux représentatifs des Beatles, en raison de la manière dont ils seront reçus par leur public plutôt que selon leur intention initiale. Si l'on prend en compte que *A Hard Day's Night* est à la fois un portrait du partage social qui advient de la *Beatlemania* ainsi qu'un déclencheur de plus de ce même partage, nous pouvons défendre que le film aide à la représentation d'une passion tout en suscitant ce sentiment à nouveau.

Dans le documentaire *You Can't Do That! The Making of A Hard Day's Night*, Phil Collins explique l'impact que le film a eu sur le grand public au moment de sa sortie en disant que ce que l'on voit dans ce premier long-métrage du groupe est devenu les Beatles pour chacun de nous⁹⁷, démontrant comment l'image transmise par le premier film du groupe a été importante pour

⁹⁵ « [It was] central to the consolidation of the Beatles' and, by implication, the British pop industry's international approval abroad. » [Bob Neaverson, « Tell Me What You See: the Influence and Impact of the Beatles' Movies, » in *The Beatles, Popular Music and Society: A Thousand Voices*, sous la dir. de Ian Inglis, 150-162, Londres : MacMillan Press, 2000, p. 153, nous traduisons]

⁹⁶ Christian Le Bart, *Les Fans des Beatles - Sociologie d'une Passion*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2000, p. 219

⁹⁷ « Subsequently, what we saw in the movie became the Beatles for us. » [Phil Collins dans le documentaire *You Can't Do That!*, 1995]

l'intégration d'un portrait spécifique des Beatles dans la culture populaire, en amenant une même image, homogène et universelle, à des audiences culturellement, géographiquement, et générationnellement différentes.

A Hard Day's Night aide dans la propagation rapide d'une image des Beatles, qui devient donc accessible à tous à travers du cinéma, arrivant aux quatre coins du monde — même dans les pays où le groupe n'avait jamais joué de concert⁹⁸. Si l'on se rappelle que Gould mentionne deux façons de conquérir les fans de l'époque (le Pop Star à travers la portabilité, les disques permettant l'appropriation et pouvant entrer chez le fan ; et la star de cinéma à travers du pouvoir de l'image, conférant une dimension visuelle de sa passion⁹⁹), *A Hard Day's Night* semble donc profiter du meilleur de deux mondes : en utilisant l'image du groupe en tant que stars de cinéma ainsi que de leur musique, le film lance les bases d'une conquête dont l'échelle était sans précédent à son époque, et devient un objet transmédiatique. L'énorme influence que le groupe joue dans la culture populaire a donc été exercée grâce à cette évolution du statut de star de musique vers une position plus globale, présente dans presque tous les champs du divertissement et contournable pour personne.

La propagation de cette image et son insertion dans le quotidien des fans du groupe avaient donc aussi une conséquence importante résultante de l'évolution du statut de l'idole musicale, qui voit sa vie passer dans le domaine public : l'appropriation des Beatles par leurs fans. À mesure que *A Hard Day's Night* introduisait les quatre individus dans l'imaginaire public d'une forme aussi solide, il était inévitable que le public commence à regarder les Beatles avec un certain sentiment d'appartenance, comme si le groupe avait un statut similaire à celui d'un monument public. Paul McCartney commente ce fait plus tard en disant précisément qu'« il y a des moments où je me sens comme si j'étais un bien public. [...] Je ne suis pas une personne, je suis comme la Mairie. Je suis quelque chose que l'on regarde et il me semble qu'il faudrait que je sois toujours ouvert¹⁰⁰. »

Cette appropriation résultant de leur nouveau statut d'idole nous semble être aussi liée à la relation fétichiste et voyeuriste issue du rapport symbiotique entre le spectateur et l'objet

⁹⁸ Stephanie Piotrowski affirme que *A Hard Day's Night*, bien qu'il ne substitue pas la joie et l'excitation d'un concert des Beatles, reproduit très bien le sentiment que l'on devrait avoir dans telle situation. (Stephanie Anne Piotrowski, *"All I've Got To Do Is Act Naturally": Issues of Image and Performance in the Beatles' films*, thèse, Université de Exeter, 2008, p. 36)

⁹⁹ Jonathan Gould, *Can't Buy Me Love: The Beatles, Britain and America*, Londres : Piatkus, 2007, pp. 182-183

¹⁰⁰ « *I sometimes feel as if I'm public property. (...) I'm not a person, I'm like the Town Hall. I'm something to be stared at and it seems like I always have to be open.* » [McCartney cité par Alistair Taylor, *With The Beatles*, Londres : John Blake Publishing Ltd, 2003, p. 120, nous traduisons]

cinématographique, qui se traduit à son tour dans une récupération de ce que Lacan appelle « l'objet petit a »¹⁰¹, car l'idole constitue l'objet inaccessible du désir. Nous dirions donc que l'expérience intime qui advient lorsque l'on écoute un disque des Beatles, et que Le Bart mentionne tout en faisant référence à A-M. Green (1986), est transposable à la question du cinéma, car l'expérience cinématographique est elle aussi, comme nous l'avons vu, décrite par la psychologie comme un acte solitaire, de voyeurisme et d'appropriation¹⁰². Cet aspect, allié aux caractéristiques d'un film qui rapproche les personnages du public à travers du regard privilégié porté sur le quotidien du groupe, aide à la consommation universelle d'un message qui semble être transmis dans un (faux) esprit de réciprocité¹⁰³ ; après tout, Le Bart rappelle que le fan perd conscience du collectif quand il est dans la foule, et qu'il imagine que la star n'est là que pour lui — c'est exactement cette relation intime qu'il cherche¹⁰⁴.

Cette relation entre sujet et objet est démontrée par la nature de ce qu'achetait le public quand il partait au cinéma voir *A Hard Day's Night*, et que n'était qu'une liaison privilégiée avec leurs idoles, différente de celle établie à travers des concerts en raison des caractéristiques plus « privées » de la salle de cinéma et de la substitution de la présence effective par une présence symbolique qui appartient au domaine du désir pulsionnel. L'expérience euphorique du cinéma imite donc celle vécue par les fans à travers de la *Beatlemania*, un aspect que la séquence finale de *A Hard Day's Night* renforce avec l'émulation d'un concert du groupe. Piotrowski discute précisément de cette séquence pour souligner l'importance de la fusion du langage de la célébrité du cinéma et celui de la célébrité musicale, défendant que le rapport qui est créé entre le groupe et le public que l'on voit à l'écran symbolise la ritualisation de la revendication de l'authenticité à travers de la recréation de la puissance d'une vraie performance¹⁰⁵. Piotrowski remarque que les fans ont un rôle central dans la séquence au Scala, et qui aident dans la propagation — et ultérieure imitation — de la *Beatlemania* tout en permettant un meilleur engagement entre ce qu'il se dégage à l'écran et dans la salle de cinéma avec le public en raison d'une identification inévitable.

¹⁰¹ Jacques Lacan, *Les Quatre Concepts Fondamentaux de la Psychanalyse*, Paris : Éditions du Seuil, 1990

¹⁰² Christian Le Bart, *Les Fans des Beatles - Sociologie d'une Passion*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2000, p. 66

¹⁰³ *ibid* p. 55-56

¹⁰⁴ *Ibidem* p. 115

¹⁰⁵ Stephanie Anne Piotrowski, *"All I've Got To Do Is Act Naturally": Issues of Image and Performance in the Beatles' films*, thèse, Université de Exeter, 2008, p. 74-75

Si, comme nous l'avons vu, la *Beatlemania* est cruciale pour la construction et diffusion de l'image du groupe en tant que stars ultimes de la musique Pop tout en permettant l'auto-référence, *A Hard Day's Night* prendra le rôle essentiel du transfert de ce phénomène du domaine musical au domaine visuel, tout en aidant à « disséminer [le] « look » visuel [du groupe] à l'époque dans une audience globale, et à développer leurs identités en tant que quatre individus¹⁰⁶. » Même si l'on prend en compte l'existence de nombreuses apparitions télévisées et d'une immense collection photographique avant la première du film, c'est *A Hard Day's Night* qui établira l'image définitive des quatre garçons, la diffusera mondialement, et permettra aussi son imitation : Le Bart cite Morin précisément pour rappeler que le film facilite aussi cette imitation de l'adorateur¹⁰⁷.

A Hard Day's Night profite de la capacité que la vie possède à imiter l'art, et qui est à son tour une conséquence directe du mélange de l'univers réel et de l'univers fictif¹⁰⁸ : le film illustre le phénomène de la *Beatlemania* comme global avant sa propagation transversale. Il semble donc présenter une sorte de manuel d'instructions pour la *Beatlemania*, en se servant des réactions déjà existantes pour établir un standard mondial et d'une certaine manière lancer les bases pour la redéfinition de concepts tels que « fan » ou « idole ».

La diffusion de *A Hard Day's Night* comme portrait ultime et total d'une identité construite autour d'un objet est survenue au moment le plus crucial de la carrière des Beatles — le moment où ils entamaient leur parcours international. Le film permet l'émergence d'une homogénéisation de l'image du groupe tout en créant un sentiment général d'appartenance au sein de leur public : en donnant accès à quasiment tous les aspects visibles de la vie des Beatles, *A Hard Day's Night* facilite l'engagement entre le groupe et ses fans sans enlever la fascination associée à leur statut de célébrité et sans la vulgariser, ce qui est le cas d'autres artistes Pop — Tommy Steele, Cliff Richard — qui étaient aussi passés au monde du cinéma mais dont ce processus ne s'est pas produit en raison d'un manque de qualité esthétique de leurs films. La qualité cinématographique et la pertinence artistique de *A Hard Day's Night* aident ainsi dans le déguisement du film en tant que véhicule promotionnel en

¹⁰⁶ « [It helped to] disseminate their current visual 'look' to a global audience, and to develop their identities as four individuals. » [Bob Neaverson, « Tell Me What You See: the Influence and Impact of the Beatles' Movies, » in *The Beatles, Popular Music and Society: A Thousand Voices*, sous la dir. de Ian Inglis, 150-162, Londres : MacMillan Press, 2000, p. 152, nous traduisons]

¹⁰⁷ Christian Le Bart, *Les Fans des Beatles - Sociologie d'une Passion*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2000, p. 13-14

¹⁰⁸ Roland Reiter défend aussi ce mélange en tant que l'une des thématiques centrales du film, en l'associant avec la relation entre image, identité, et réalité présente dans *A Hard Day's Night* [Roland Reiter, *The Beatles on Film: Analysis of Movies, Documentaries, Spoofs and Cartoons*, Bielefeld : Transcript Verlag, 2015, p. 49]

le plaçant dans une position artistiquement privilégiée par rapport à des objets similaires qui avaient été conçus précédemment, et en le rendant un objet filmique de référence et pionnier dans l'univers des musicaux Pop.

7. *A Hard Day's Night* : l'« escape » (évasion) en tant qu'euphorie ?

L'impact de *A Hard Day's Night* dans la propagation de l'image des Beatles à l'échelle mondiale est énorme et d'une importance capitale. Le film survient non seulement à un moment-clé de leur carrière mais aussi à une période cruciale des années soixante, quand l'époque commençait à se débarrasser de l'influence sage et traditionnelle de l'après-guerre et se tournait vers un tout nouvel avenir culturel. Il incarne l'esprit euphorique de la génération *baby-boom*, qui se voit soudainement au centre de l'intérêt de l'industrie de l'amusement, marquant l'explosion plus ou moins universelle de la culture adolescente.

Le contexte socio-politique de l'époque, surtout au Royaume-Uni et aux États-Unis (les deux principaux marchés de la musique Pop), collabore à l'acceptation du phénomène des Beatles et explique son influence incontestable à plusieurs niveaux de la vie quotidienne de la société. Comme Philip Norman le note dans sa biographie sur le groupe, les Beatles sont arrivés aux États-Unis au bon moment, quand le pays avait besoin « d'une nouvelle idole, un nouveau jouet, un calmant, et un rire¹⁰⁹. » L'utilisation que Norman fait du mot « calmant » fait référence à l'assassinat du président Kennedy en novembre 1963, l'arrivée des Beatles aux États-Unis en février de l'année suivante permettant au peuple américain de se soulager en redécouvrant la joie de vivre à travers du rire de ces quatre drôles de garçons. Avec *A Hard Day's Night*, le groupe conquiert une dimension de plus dans l'« *American Way of Life* » — le cinéma — et sa présence s'infiltré définitivement dans le quotidien des américains.

Comme nous l'avons vu tout au long de ce chapitre, le caractère novateur de *A Hard Day's Night* se manifeste dans plusieurs champs. Le premier, celui qui nous intéresse le plus, est la manière dont le film change la perception effective que le public avait des Beatles, diffusant une image homogène et précise de ce que la plupart des fans connaissait uniquement à travers de la radio, des disques, et des magazines. Comme Martin King l'explique dans son livre *Men, Masculinity, and The*

¹⁰⁹ « *It was a moment [which gratified] America's need for a new idol, a new toy, a pain-killing drug and a laugh.* » [Philip Norman, *Shout! The Beatles in Their Generation*, Londres : Pan Books, 2004, p. 225, nous traduisons]

Beatles, « *A Hard Day's Night* a été conçu comme un produit destiné à la distribution globale, offrant une opportunité à plusieurs fans du groupe dans le monde entier de les regarder, ce qui constituait un gain en termes d'audience potentielle par rapport aux concerts¹¹⁰. » King souligne donc la facilité avec laquelle l'image des Beatles a été propagée à travers du film, ce qui permet au groupe d'être perçu par les fans d'une façon transversale, démocratique, et universelle.

Mais cette standardisation de l'image des Beatles entraîne aussi des conséquences moins positives : *A Hard Day's Night* est une construction sur une réalité déjà existante (les Beatles comme groupe Pop) tout en tentant de diffuser cette même réalité sans réfléchir à l'impact qu'une normalisation pouvait avoir sur la manière dont le groupe était regardé par son public. Leur agent de presse Tony Barrow explique cette situation mentionnant l'exaspération des Beatles à ce sujet : « l'opinion générale du groupe [sur le film] était que la version cinématique des *Fab Four* les avait transformés en caricatures superficielles et leur principale peur était que le groupe lui-même suive l'exemple de *A Hard Day's Night* et ne fasse les idiots dans la vraie vie. Les Beatles voulaient prendre précisément la direction opposée¹¹¹. » Nous pensons que le film diffuse une réalité appartenant plutôt aux fans qu'au groupe lui-même ; il se voit comme une représentation de la *Beatlemania* comme phénomène au lieu d'un portrait « fidèle » des Beatles comme artistes Pop. C'est exactement cette différence que l'on remarque si l'on regarde le film à la recherche d'une représentation du groupe tel qu'il était : oui, *A Hard Day's Night* est une oeuvre de fiction, mais il peut aussi être vu comme un documentaire sur la *Beatlemania*. Comme le résume Albert Goldman, qui défend que *A Hard Day's Night* est une image du regard du public sur les Beatles plutôt qu'un portrait du groupe, « il faut ne pas mépriser cette image car elle a été immensément importante afin de confirmer le triomphe des Beatles auprès du public¹¹² » — un triomphe qui est illustré précisément par la *Beatlemania*.

¹¹⁰ « *A Hard Day's Night* was designed as a globally distributed product, providing an opportunity for many Beatles' fans worldwide to look at them, a step beyond the live shows in terms of potential audience. » [Martin King, *Men, Masculinity and the Beatles*, New York : Routledge, 2013, p. 99, nous traduisons]

¹¹¹ « *The general agreement among the group was that the screen version of the Fab Four made them into thinly-drawn caricatures and their basic fear was that the group itself would follow the example of A Hard Day's Night and cast themselves as fools in real life. This was precisely the opposite of the direction in which The Beatles wished to progress.* » [Tony Barrow, *John, Paul, George, Ringo, & Me*, Londres : SevenOaks, 2005, p. 133, nous traduisons]

¹¹² « *The movie is simply a projection of the Fab Four's public image. Yet there can be no discounting this image because it was immensely important in confirming the Beatles' triumph with the public.* » [Albert Goldman, *The Lives of John Lennon*, New York : William Morrow and Company, 1988, p. 170, nous traduisons]

A Hard Day's Night tombe presque complètement dans la catégorie d' « *escape* » tel que nous l'avons défini au début de cette thèse. Roland Reiter remarque le caractère central de cette caractéristique pour le déroulement du film en disant que « l'une des thématiques les plus dominantes [de *A Hard Day's Night*] est la thématique de l' « *escape* ». D'un côté, les Beatles s'échappent constamment de la foule de fans criants qui les poursuivent tout au long du film. D'un autre côté, la thématique est elle-même une partie directe de l'histoire, car Ringo Starr s'échappe du groupe pour réfléchir sur sa propre identité. » Reiter ajoute encore que cette thématique est « mélangée avec un sentiment de mouvement permanent, autour duquel le récit de *A Hard Day's Night* est structuré¹¹³. » Or, si l'on considère en particulier la scène en solo de Ringo, nous pouvons être devant l'une des premières représentations visuelles de l'insatisfaction des Beatles par rapport à leur statut de célébrités : le batteur s'échappe du centre de l'ouragan car il essaie de se trouver lui-même, de penser à tout que cela — le groupe, ses relations avec les autres membres, son talent — signifie pour lui. Si l'on prend en compte le caractère symbolique de cette situation, nous pouvons aussi être devant l'un des premiers moments dans l'ensemble de nos objets d'étude où l'on observe un besoin de la part des Beatles (du moins de l'un de ses membres) de réfléchir à leur statut de personne publique et d'établir un rapport entre ce dernier et leur identité comme personnes et artistes (même si dans le film le catalyseur d'un tel moment est plus un doute de soi provoqué par les enjeux mesquins du grand-père de Paul). Reiter défend encore que l'on peut trouver la thématique de l' « *escape* » dans tous les films des Beatles sauf dans *Let It Be* — ce qui nous semble être tout à fait vrai bien que réducteur, comme nous l'expliquerons au long de cette thèse — ; toutefois, nous observons qu'il y a des objets où ce trait apparaît d'une manière plus linéaire et plus nette. *A Hard Day's Night* est un de ces cas, en raison de l'approche du concept qui est faite d'une façon plus ou moins totale, voire au niveau rythmique, narratif, et esthétique ; dans la plupart des autres films, le mélange de cette thématique avec d'autres aspects (parfois contradictoires, comme nous le verrons) change complètement la perception que l'on peut avoir. Toutefois, et si l'on prend en compte la place centrale que la représentation de la *Beatlemania* a dans le film, nous défendons que l'on peut aussi trouver un petit pourcentage de « recherche de soi » dans *A Hard Day's Night*, qui n'est pas du côté de l'identité du groupe mais plutôt de celui des fans : si le film se construit ayant comme base les réactions du public aux Beatles, le public devient lui aussi une partie importante de l'identité du groupe que l'on voit à l'écran. Et c'est

¹¹³ « *One of the most dominant themes is the theme of escape. On one hand, the Beatles are constantly trying to escape the hordes of screaming fans pursuing them throughout the movie. On the other hand, the theme is a direct part of the storyline, as Ringo Starr escapes from the band in order to reflect on his own identity. The theme of escape is combined with a sense of permanent movement, around which the narrative in A Hard Day's Night is tightly structured.* » [Roland Reiter, *The Beatles on Film: Analysis of Movies, Documentaries, Spoofs and Cartoons*, Bielefeld : Transcript Verlag, 2015, p. 47, nous traduisons]

exactement dans la recherche que les fans en tant que collectif entraînent pour trouver leur propre expression et identité à travers du partage d'une passion que nous pouvons regarder l'autre pôle représentatif dans *A Hard Day's Night*.

Du point de vue de son héritage, les conséquences du portrait des Beatles fait par *A Hard Day's Night* peuvent être remarquées à plusieurs niveaux, qu'ils soient directement liés au groupe en particulier ou à l'industrie Pop de l'époque en général. Si d'un côté le film permet au groupe d'achever la gloire et la célébrité universelles en raison de l'influence du cinéma, il confirme aussi le passage des Beatles au statut public en leur retirant toute trace de liberté, d'intimité, et de contrôle de leurs propres vies. En effet, l'agacement du groupe par rapport à l'hystérie qu'il provoque n'allait pas tarder à se manifester, et l'importance donnée aux constructions sociales sur leur statut de célébrité en détriment de leur art a installé une fatigue constante progressivement au sein du groupe, comme l'explique Mark Lewisohn, disant que les Beatles commençaient à s'exaspérer « quand le son des cris commençait à dissimuler celui de la musique¹¹⁴. » Du côté du public, les premiers signes de lassitude arrivent prématurément au printemps de 1964, quand en avril un quotidien de la Caroline du Nord dédiait quelques pages à l'exaspération précoce des jeunes concernant le groupe de Liverpool, l'article portant le titre « *To Beatles From High Point Teen-Agers: We Love You... But Maybe Not For Too Long* » — « Aux Beatles des adolescents de High Point : On Vous Aime ... Mais Peut-Être Pas Pour Trop Longtemps¹¹⁵. »

Du point de vue du long terme, la conséquence la plus directe de *A Hard Day's Night* est la cristallisation éternelle de l'image des Beatles tels qu'ils étaient en 1964, comme le rappelle Roland Reiter : « l'image des Beatles de 1964 était encore propagée dans le monde même à une époque où ils avaient déjà complètement changé leur apparence et leurs attitudes, c'est-à-dire, quand ils ne fonctionnaient plus en tant qu'unité¹¹⁶. » Cet aspect est encore observable de nos jours, car si l'on dit

¹¹⁴ « *It wasn't too long before the mania began to infringe The Beatles' personal freedom. [...] Beatlemania got the Beatles into some very unusual scrapes, and they enjoyed quite an interest surveying the madness around them [...] yet they were also maddened when the sound of screaming began to obscure the sound of music.* » [Mark Lewisohn, « I Wanna Be Your Fan, » in *The Beatles: Ten Years That Shook The World*, sous la dir. de Paul Trynka, 60-65, Londres : Mojo/The Book People, 2004, p. 63, nous traduisons]

¹¹⁵ Anon., « *To Beatles From High Point Teen-Agers: We Love You... But Maybe Not For Too Long* » dans le *High Point Enterprise* (Caroline du Nord) du 5 avril 1964, page 22, consulté sur <https://newspaperarchive.com/high-point-enterprise-apr-05-1964-p-22/> le 1er octobre 2018

¹¹⁶ « *The Beatles' image from 1964 was still projected to the world at a time when they had already completely changed their appearance and attitudes, i.e., when they had dissolved as a working unit.* » [Roland Reiter, *The Beatles on Film: Analysis of Movies, Documentaries, Spoofs and Cartoons*, Bielefeld : Transcript Verlag, 2015, p. 64, nous traduisons]

le mot « Beatles » l'image visuelle que la plupart des personnes forme immédiatement dans sa tête est celle du groupe dans *A Hard Day's Night*. Mais ceci posa aussi d'importants obstacles à leur évolution musicale, identitaire, et d'image, car menaçant la bonne perception du potentiel évolutif du groupe, provoquant une sorte de désillusion de la part de leur public qui n'arrive pas à accepter ces changements.

Finalement, l'héritage de *A Hard Day's Night* pour le panorama général de l'industrie musicale des années soixante se voit surtout à travers de la manière dont le film valide la Pop en tant que style musical pertinent et intelligent, en se positionnant dans un endroit conceptuel et esthétiquement différent de celui précédemment réservé aux comédies musicales Pop : il démontre d'une façon très nette que ce genre pouvait être exploré visuellement sans avoir besoin de lui inculquer un caractère jetable et exploitable. Un exemple de l'influence directe du film sur la scène Pop mondiale est personnifié avec son rôle de catalyseur dans la naissance d'un groupe de folk-rock californien dont le propre nom résulte d'un jeu de mots similaire à celui des *Fab Four* : « tous les Byrds se mettent (ou ont été mis) au rock'n'roll avec *A Hard Day's Night*, en voyant que le rock dur pouvait avoir du style¹¹⁷. » L'année suivante allait donc être cruciale afin de montrer aux critiques les plus cyniques que cette formule pouvait avoir une bonne continuité, tout en maintenant la qualité, la fraîcheur, et la capacité d'attirer les publics comme *A Hard Day's Night*.

II. *HELP!* : L'« ESCAPE » COMME THÉMATIQUE CENTRALE

« [1965] a été une année assez curieuse pour les Beatles, pendant laquelle ils ont consolidé tous les succès et les excès de 1964 en répétant virtuellement tout ce qu'ils avaient déjà achevé. [...] Mais elle a aussi été une année de transition, avec un important changement de leur attitude. Tandis que les Beatles se sentaient de plus en plus suffoqués par l'adulation autour d'eux ils ont commencé à se plaire à eux-mêmes plutôt qu'à plaire à leur public¹¹⁸. »

¹¹⁷ « *All of the Byrds turned to (or were turned on to) rock'n'roll by A Hard Day's Night, by seeing that hard rock could have style.* » [Derek Taylor, *As Time Goes By*, Londres : Abacus Books, 1974: 47, nous traduisons]

¹¹⁸ « *[1965] was a curious year for the Beatles, one in which they consolidated all the successes and excesses of 1964 by virtually repeating everything already achieved. [...] But it was a transitional year, too, with an important shift in attitude. As the Beatles became ever more suffocated by the adulation around them they began to concentrate on pleasing themselves rather than pleasing the public.* » [Mark Lewisohn, *The Complete Beatles Chronicle*, Hong Kong : Hamlyn, 1992, p. 180, nous traduisons]

L'un des aspects des plus intéressants que l'on peut observer dans la carrière des Beatles en 1965 est la répétition dont Lewisohn parle ci-dessus, et qui donne une fausse sensation de *status quo* en ce qui concerne leur image publique, dans la mesure où ni leur aspect physique ni leur routine professionnelle ne souffrent pas de changements trop drastiques. Néanmoins, et comme Lewisohn l'explique aussi, l'importance des événements de l'année réside exactement dans le fait que cette continuité apparente cache à son tour une insatisfaction qui s'installe silencieusement au sein du groupe et qui avait deux motifs distincts et complémentaires : l'un résultait du désenchantement que les Beatles ressentaient vis-à-vis de leur statut de célébrité, ce qui les empêchait d'avoir une vie plus ou moins ordinaire (ils déclareront même plus tard que le seul endroit où ils trouvaient un peu de calme et de paix était les toilettes de leurs chambres d'hôtel¹¹⁹) ; l'autre était lié à leur besoin d'évoluer artistiquement et d'être pris au sérieux en tant que musiciens, ce qui n'était faisable qu'en dédiant plus de temps à leur travail en studio — un aspect qui était la source d'une lutte constante entre leur producteur George Martin et leur manager Brian Epstein, le premier demandant au deuxième de lui concéder plus de temps avec le groupe, tandis qu'Epstein essayait plutôt de donner le plus de visibilité possible aux Beatles avec des concert consécutifs. Une certaine indifférence devenait de plus en plus visible dans l'attitude du groupe, qui semblait ne se laisser impressionner par rien ni personne — ni même par leur rendez-vous avec Elvis Presley¹²⁰, leur idole de jeunesse. Le rêve était devenu un cauchemar et ils commençaient à se demander si toutes leurs conquêtes de l'année précédente avaient valu la peine.

Dans ce chapitre consacré aux changements d'image publique des Beatles provoqués par leur deuxième long-métrage, *Help!*, nous tenterons de découvrir la manière dont le film contribue à l'évolution du regard public porté sur le groupe, sachant qu'il se donne tout d'abord comme une tentative de répétition du succès achevé avec *A Hard Day's Night*. *Help!* montre la thématique de l'« *escape* » prenant une place centrale, ce qui se voit au niveau du récit lui-même mais aussi dans un certain manque d'engagement du groupe avec le projet. Toutefois, et malgré son incapacité à fournir un portrait du groupe aussi promotionnel et esthétiquement révolutionnaire comme *A Hard Day's Night*, l'importance de *Help!* ne doit pas être négligée : le film donne des pistes importantes sur la perméabilité du groupe aux influences artistiques externes qui seront de plus en plus visibles pendant les années suivantes — ce sont les tournages qui éveillent l'intérêt d'Harrison à la musique et la philosophie indiennes, nourrissant une curiosité insatiable des Beatles qui souligne leur statut d'êtres

¹¹⁹ dans le documentaire *The Beatles Anthology*, 1995

¹²⁰ La rencontre historique eut lieu le 27 août 1965 à Los Angeles.

pensants et intelligents, un concept naissant dans *Help!* que Martin King appelle de « *men of ideas* ». Ce désir d'aller plus loin artistiquement s'ajoute à un usage plus important de drogues, un trait qui sera davantage visible dans toute leur œuvre musicale et visuelle, et qui voit ses débuts précisément avec *Help!*. Tous ces aspects sont accompagnés d'importantes innovations techniques et promotionnelles dans les médias visuels dont la banalisation de l'utilisation de la couleur et l'autonomie croissante des séquences musicales par rapport au langage purement performatif se voient comme les plus influents dans l'évolution de l'industrie Pop en général et de la carrière des Beatles en particulier.

Nous commencerons ce chapitre en abordant le contexte esthétique dans lequel *Help!* a été créé, et qui comporte des aspects socio-culturels (la *Swinging London*) et cinématographiques (les films d'espionnage), pour que l'on puisse mieux comprendre dans quelle mesure il peut être vu comme un film de son époque. Ensuite, nous parlerons de sa création au niveau de son concept, sa production, et ses objectifs promotionnels, ainsi que des différences entre *Help!* et *A Hard Day's Night* pour y chercher des pistes qui puissent nous aider à comprendre dans quelle mesure leur deuxième long-métrage nous montre une évolution dans le portrait public du groupe, et de quelle façon. Après avoir analysé la manière dont *Help!* a été reçu, nous aborderons la proposition culturelle faite par le film, qui à notre avis se voit à trois niveaux principaux : la capacité de *Help!* à présenter les Beatles comme jeunes adultes, son rôle dans l'introduction de l'intérêt à la culture orientale dans la Pop, et ses contributions à l'évolution du croisement entre musique et image. Finalement, nous analyserons la thématique de l'« *escape* » présente dans *Help!* sous plusieurs angles : premièrement, au niveau du récit, qui se voit aussi à travers de la représentation que le film fait du phénomène de la *Beatlemania* ; deuxièmement, à travers de la relation des Beatles avec le film, à laquelle contribue aussi leur usage de drogues ; et dernièrement, au niveau de la réinvention que leur représentation dans le film fait des dynamiques de genre traditionnelles, proposant ce que King appelle une « proto-métrossexualité ».

1. Contexte esthétique : la *Swinging London* et les films d'espionnage

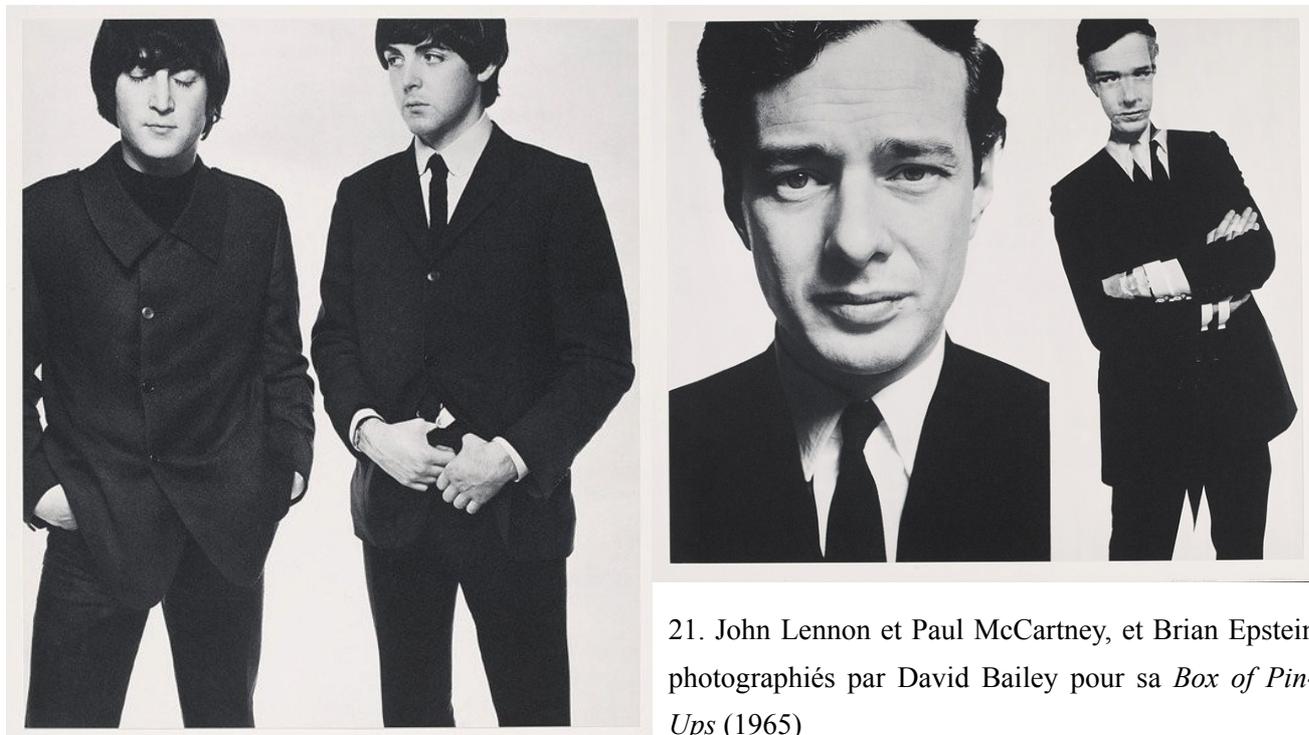
1.1 La *Swinging London* et le nouveau statut de célébrité

Il y existe deux références principales pour comprendre le contexte esthétique dans lequel *Help!* est né : la première, plutôt issue du côté socio-culturel, est ce qui est communément appelé de *Swinging London*, un terme utilisé pour désigner une sorte de modernité jeune et exclusive apparue

en 1965 à Londres ; et la deuxième, liée au style cinématographique lui-même, est l'abandon du *Kitchen Sink* en faveur du nouveau cinéma d'action et du *blockbuster*.

Pour comprendre la première, nous mentionnons tout d'abord un important événement culturel de 1965, qui fut le lancement de la *Box of Pin-Ups* par le photographe culte David Bailey. Cette boîte de photographies à tirage très limité¹²¹ était constituée de portraits des nouveaux « visages » (un terme utilisé pour désigner quelqu'un facilement reconnaissable visuellement) de la culture adolescente britannique du milieu des années soixante, comme des musiciens (John Lennon, Paul McCartney, Mick Jagger), des acteurs de cinéma (Terence Stamp, Michael Caine), des mannequins (Jean Shrimpton), des artistes plastiques (David Hockney) ou bien d'autres personnalités publiques considérées comme « agents influenceurs » de leur époque.

Le concept de la *Box of Pin-Ups* (ainsi appelé car il s'agissait d'une boîte qui contenait des photos dites « à afficher » — « *to pin-up*, » en anglais) est né d'une nouvelle vision du statut de célébrité qui se basait sur la naissance d'une sorte de classe à part. L'élément adhésif à tous ces « visages » était l'influence plus ou moins visible qu'ils exerçaient sur la puissance croissante d'une « contre-culture » qui semblait fonctionner comme une force contraire à celle de l'*establishment*, menaçant même de la surpasser.



21. John Lennon et Paul McCartney, et Brian Epstein photographiés par David Bailey pour sa *Box of Pin-Ups* (1965)

¹²¹ Il est assez difficile d'en trouver une en parfait état de nos jours, et un exemplaire peut remonter jusqu'à des milliards de dollars aux enchères.

Le phénomène de la *Swinging London* résulte donc d'un raffinement de cette culture initialement perçue comme « marginale » et d'une nouvelle approche du statut prolétarien qui était de plus en plus « à la mode » : Dominic Sandbrook¹²² parle de ce phénomène en expliquant qu'il devenait « chic » d'avoir des racines prolétariennes, tandis que Hobsbawn rappelle que même les « jeunes aristocrates » imitaient l'accent et les manières de la classe ouvrière¹²³. Patti Boyd, mannequin et première femme de George Harrison, se souvient de l'ambiance de la *Swinging London* en signalant la réinvention importante de la structure de classes qui semblait être en marche, tout en permettant l'émergence de nouveaux codes sociaux¹²⁴. C'est dans cette inversion de l'ascension sociale que nous trouvons l'émergence d'une sorte d'« anti-idole » qui caractérise la deuxième moitié des années soixante, et d'où naît une toute nouvelle approche du statut de célébrité et par conséquent de la place qu'il occupe dans la société occidentale. Ce nouveau statut de célébrité se construisait à partir d'un culte autour d'une personnalité de la contre-culture, et était lié plus que jamais à l'apparence — un trait qui était une conséquence inévitable d'une société qui devenait de plus en plus riche en références visuelles.

Néanmoins, ni tous les critiques et journalistes ne regardaient la *Swinging London* comme véritablement avant-gardiste, contre-culturelle, ou authentique. George Melly était l'une des voix les plus sceptiques de ce nouvel ordre social, disant que la *Swinging London* n'était qu'une caricature du capitalisme traditionnel¹²⁵, en dénonçant ainsi le caractère superficiel de ce changement apparent des mentalités : si, au début, les dynamiques de cette ambiance semblaient plus inclusives que celles liées au système traditionnel de classes, elles étaient en réalité tout aussi restrictives et élitistes. Cet élitisme se voyait, par exemple, avec l'ouverture de plusieurs clubs et boîtes de nuit exclusifs qui surgissaient pendant cette période dorée londonienne : des lieux comme le Ad-Lib ou le Scotch of St James, tous deux très fréquentés par les Beatles, les Rolling Stones, les Kinks, et plusieurs autres artistes Pop de l'époque, n'étaient pas accessibles à tout le monde, ce qui démontre le remplacement d'une aristocratie contre laquelle la culture *underground* se positionnait par un autre système de classes, créé à l'image de cette nouvelle génération.

¹²² Dominic Sandbrook, *White Heat: A History of Britain in the Swinging Sixties*, Londres : Little Brown Book, 2006, p. 270

¹²³ Eric J. Hobsbawn, *L'Âge des Extrêmes - Histoire du Court XXe Siècle*, Bruxelles : Éditions Complexe, 2003, p. 433

¹²⁴ Pattie Boyd (avec Penny Junor), *Wonderful Today : George Harrison, Eric Clapton and Me*, Londres : Headline Review, 2007, pp. 46-47

¹²⁵ George Melly, *Revolt Into Style*, New York : Doubleday & Company, 1971, p. 94

Cet aspect élitiste était toutefois légèrement contrarié par une certaine homogénéisation des savoirs à laquelle contribuent les nouvelles galeries et librairies d'art nourricières de la culture du grand public. L'importance d'endroits comme l'Indica Gallery, qui ouvre ses portes précisément en 1965 et dont les principaux noms liés à sa création laissaient deviner un lieu exclusif de plus (Barry Miles, John Dunbar, Paul McCartney), se voit surtout dans le rôle joué dans l'éducation culturelle des masses, en apportant des référents culturels difficiles à voir dans d'autres magasins plus traditionnels : c'est à la librairie de l'Indica Gallery que John Lennon trouve l'adaptation de Timothy Leary du *Livre Tibétain des Morts*, *The Psychedelic Experience*, et qui lui inspire « Tomorrow Never Knows ». Des livres décrivant la société et les religions orientales, ainsi que des ouvrages sur des sujets novateurs pour l'époque comme le Yoga ou la méditation, partageaient les étagères avec d'autres ouvrages eux sur l'art contemporain (l'Indica possédait une cave où de nombreux happenings, expositions, et performances avaient lieu, notamment *Unfinished Objects and Paintings* de Yoko Ono en novembre 1966) ou encore sur des domaines normalement vus comme mondains ou futiles par la société britannique de l'époque, comme la philosophie ou l'astrologie. En facilitant l'accès à la culture et au savoir au-delà des sujets communément appris à l'école, ce genre de magasin/galerie aidait à la construction d'une contre-culture plus puissante et informée. Tout cela contribuait aussi à l'insertion progressive des nouvelles influences issues d'autres référents culturels, qui à leur tour permettait à la Pop d'évoluer en évitant l'auto-citation constante.

Les enjeux liés au rôle de la nouvelle célébrité au sein de la *Swinging London* — et dont *Help!* se voit comme un important portrait, voire « la *Swinging London* personnifiée, » comme le défend Philip Norman¹²⁶ — se sont construits donc à partir d'un mélange de deux aspects, tous deux visibles dans le deuxième long-métrage des Beatles : la réinvention de la structure de classes traditionnelle qui se basait sur une modification du statut social à travers du talent (la « méritocratie » dont Piotrowski parle¹²⁷ en liant le concept justement à la contre-culture Pop des années soixante), et l'introduction de référents issus d'autres cultures, dites « exotiques », qui venaient nourrir la culture Pop existante.

¹²⁶ Philip Norman, *Shout! The Beatles in Their Generation*, Londres : Pan Books, 2004, p. 249

¹²⁷ Stephanie Anne Piotrowski, *"All I've Got To Do Is Act Naturally": Issues of Image and Performance in the Beatles' films*, thèse, Université de Exeter, 2008, p. 21

1.2. Les films d'espionnage : l'abandon du *Kitchen Sink*, l'influence de James Bond, et le *blockbuster* universel

En ce qui concerne le contexte cinématographique de *Help!*, il faut signaler que, en 1965, le cinéma anglais semblait abandonner légèrement son esthétique réaliste, traditionnellement liée au portrait prolétarien d'héritage européen. Cet abandon résultait d'une volonté de suivre un chemin différent de celui du *Kitchen Sink drama*, ce genre très britannique de la fin des années cinquante et du début des années soixante, tout en privilégiant une nouvelle direction plutôt liée au cinéma hollywoodien et au *blockbuster* universel. Cette volonté d'embrasser un style beaucoup moins hermétique d'un point de vue géo-culturel est bien représentée par la prolifération de films d'espions comme ceux de James Bond (*Dr. No* est arrivé en 1962 mais c'est avec *Goldfinger* (1964) et *Thunderball* (1965) que l'espion connaît le succès mondial¹²⁸), une influence centrale dans le récit de *Help!* qui a été utilisée avec une tonalité allégée et dont la musique des scènes de persécution fait elle aussi penser aux aventures de Bond. L'agent de presse du groupe Tony Barrow fait référence à cette inspiration en particulier quand il décrit *Help!*, disant que le film était comme « une sorte de *Carry On James Bond* avec de la musique¹²⁹, » un mélange de films d'espions avec l'esprit des comédies britanniques *low-budget* des années 50 et 60, *Carry On*.

Ce nouveau style résultait aussi de la recherche d'une esthétique filmique plus homogène dans le monde anglophone occidental, ce qui permettait aux films d'avoir une audience potentiellement bien plus large et un marché alors plus lucratif, utilisant des références esthétiques et un scénario qui pouvaient faire du sens pour les publics des deux côtés de l'Atlantique. Il est donc logique que les producteurs de *Help!* aient voulu suivre les nouvelles modes cinématographiques afin d'attirer un public qui semblait être fasciné par les nouveaux films d'action, en combinant ce nouveau genre avec le phénomène des Beatles et les nouveaux référents culturels de la jeunesse.

¹²⁸ Hors *Skyfall* (2012), *Goldfinger* et *Thunderball* sont toujours les films de James Bond les plus lucratifs de la saga [source : http://www.007james.com/articles/box_office.php, consulté le 27 juillet 2017]

¹²⁹ Tony Barrow, *John, Paul, George, Ringo, & Me*, Londres : SevenOaks, 2005, p. 144

2. *Help!* : les défis du deuxième long-métrage

2.1. Description de l'objet

Help! est une comédie musicale en couleur de 92 minutes, tournée au Royaume Uni, dans les Alpes autrichiennes, et aux Bahamas entre le 23 février 1965 et le 11 mai 1965¹³⁰. Elle a comme personnages principaux les quatre Beatles comme étant quatre musiciens d'un groupe Pop, les membres d'un culte exotique Clang (Leo McKern) et Ahme (Eleanor Bron), et un scientifique fou (Victor Spinetti) et son assistant (Roy Kinnear). Son récit dérive largement des films d'espions comme James Bond, et raconte l'histoire d'un anneau, envoyé à Ringo par une de ses fans, qui est un objet sacré et nécessaire pour le un rituel d'un culte exotique. Incapables de se débarrasser de l'anneau, qui semble coincé sur le doigt du batteur, les quatre Beatles sont poursuivis tout d'abord par les membres du culte puis par deux scientifiques qui, ayant pris connaissance du pouvoir du bijou veulent eux aussi se l'approprier.

Le film alterne entre des séquences musicales et des séquences narratives, les premières se divisant par des séquences performatives et non-performatives, bien que, contrairement avec *A Hard Day's Night*, les séquences performatives (sauf dans le cas du titre d'ouverture) n'ont jamais lieu sur scène devant un public. Sur les sept séquences musicales, cinq sont des numéros joués soit sur scène (« Help! ») soit dans le contexte d'une répétition (« You're Going to Lose That Girl », « You've Got To Hide Your Love Away », « I Need You », « The Night Before »), tandis que les autres comprennent soit des scènes indépendantes au langage de la performance (« Ticket To Ride »), soit une réinvention de ce langage d'une manière surréaliste, sans jamais prétendre être fidèle au *playback* (« Another Girl »).

Quant aux séquences narratives, elles portent sur les aventures du groupe qui essaie de répéter et enregistrer son nouvel album mais qui voit ses plans dérangés à la découverte que l'un des anneaux portés par Ringo est en fait un objet appartenant à un culte exotique et que les membres veulent récupérer à tout prix. L'aide des deux scientifiques que le groupe recrute pour débloquent l'anneau du doigt du batteur ne résultant en rien non plus — bien au contraire, les scientifiques deviennent obsédés par l'idée de posséder le bijou —, les Beatles se voient au centre d'une série de persécutions à travers le monde (les Bahamas, les Alpes autrichiennes) avant leur appel à l'aide et la protection effective de Scotland Yard afin de terminer leur disque.

¹³⁰ source <https://www.imdb.com/title/tt0059260/> (consulté le 28 février 2019)

Le découpage des scènes est le suivant :

Le film ouvre sur une scène montrant un culte exotique préparant un sacrifice humain qui est finalement interrompu car la personne à sacrifier ne porte pas l'anneau nécessaire pour le rituel. On passe ensuite à une scène montrant les quatre Beatles jouant « Help! » pendant les titres d'ouverture.



22. Scène d'ouverture de *Help!*

On découvre que la performance des Beatles à laquelle nous assistons est en réalité montrée dans le temple, et qui permet au chef du culte Clang (Leo McKern) d'identifier l'anneau manquant parmi les bijoux portés par Ringo. Clang part à Londres avec son assistante Ahme (Eleanor Bron) et d'autres membres du culte, et élaborent plusieurs tentatives pour le récupérer, y compris une invasion au studio où les Beatles enregistrent leur nouvel album (« You're Going to Lose That Girl »).



23. Séquence montrant les Beatles répéter « You're Gonna Lose That Girl »

Clang affronte finalement les Beatles dans un restaurant indien, et les quatre garçons se montrent prêts à lui donner l'anneau — le problème restant encore le bijou bloqué sur le doigt de Ringo.



24. Les Beatles et Clang (Leo McKern) au restaurant indien

Après avoir réussi à échapper aux membres du culte, le groupe entre chez un bijoutier pour lui demander de l'aide, mais tous ses efforts pour casser l'anneau se révèlent inutiles. Ils recourent donc à un scientifique fou (Victor Spinetti), qui avec l'aide de son assistant (Roy Kinnear) utilise un équipement de technologie américaine pour changer les molécules de l'anneau et enfin l'enlever — mais cela ne produit aucun effet.



25. Le scientifique fou (Victor Spinetti) et John

En admiration devant le pouvoir du bijou, le scientifique déclare qu'il le veut et se prépare à garder les Beatles en otages — ils sont sauvés par Ahme, qui les raccompagne chez eux (« You've Got to Hide Your Love Away »).



26. John et Paul pendant la séquence de « You've Got To Hide Your Love Away »

Voulant les aider, Ahme explique que sa soeur était la victime choisie pour le sacrifice mais le temps étant écoulé, c'est Ringo qui est en danger. Elle propose l'utilisation d'un sérum qui fera rétrécir le doigt de Ringo faisant sortir l'anneau, mais la scène est interrompue par les deux scientifiques. La seringue tombe et s'injecte en Paul, et il se voit rétrécit.



27. Paul en version mini, caché dans un cendrier

Après un conflit entre les Beatles, les scientifiques, et les membres du culte, le groupe s'enfuit vers les Alpes autrichiennes (« Ticket To Ride ») mais est poursuivi par les membres du culte et les deux scientifiques.



28. Les quatre Beatles aux Alpes

Après la tentative de Clang de plomber un jeu de curling et une compétition de ski pour tuer les Beatles et ainsi récupérer l'anneau, le groupe retourne à Londres où il demande la protection de Scotland Yard, qui à son tour recrute l'armée pour protéger le groupe pendant ses répétitions (« I Need You », « The Night Before »).



29. George, Paul, et John pendant la séquence de « I Need You »

Clang et ses assistants découvrent leur localisation, et les Beatles se réfugient au Palace de Buckingham comme mesure de sécurité — bien que les deux scientifiques mettent en marche un plan qui arrive presque à les capturer pendant leur séjour.



30. Les Beatles jouant aux cartes au Palace de Buckingham

Les Beatles s'enfuient en direction du poste de police mais s'arrêtent dans un bar où Ringo tombe dans une trappe et se voit confronté à un tigre. Le chef de police (Patrick Cargill) leur conseille de chanter la 9e Symphonie de Beethoven pour apprivoiser la bête. Ceci permet la fuite de Ringo et les quatre garçons partent pour les Bahamas (« Another Girl »).



31. George, John, et Paul « jouant » une fille pendant la séquence de « Another Girl »

Suivis à Nassau par les deux scientifiques, les membres du culte, et Scotland Yard, les Beatles mettent en place une stratégie pour capturer leur persécuteurs en se déguisant tous en Ringo — ce qui permettra la Police d'arrêter les méchants. Mais malgré tous leurs efforts, Ringo est capturé par les scientifiques dans un bateau.



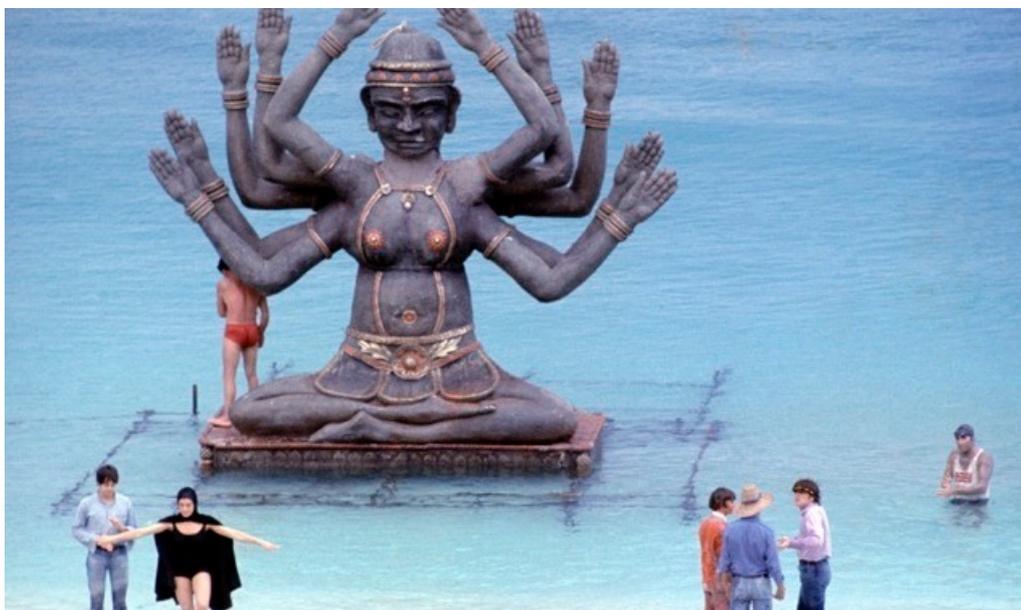
32. Ringo, le scientifique fou, son assistant (Roy Kinnear), et Ahme (Eleanor Bron) dans un bateau

Ahme sauve Ringo en échangeant le batteur par une essence rare d'orchidées, et les deux sautent à l'eau. Cependant, Ringo ne sait pas nager et ils sont capturés par Clang qui les attache avec des cordes et commence le sacrifice.



33. Clang préparant le sacrifice final à la plage

Pendant la cérémonie, l'anneau tombe du doigt de Ringo qui le remet sur le doigt de Clang. Ahme déclare alors que Clang doit être sacrifié. Ceci déclenche une scène finale de confusion entre membres du culte, les Beatles, et la police sur une plage de Nassau.



34. Séquence finale de *Help!* avec un plan d'ensemble de la plage

2.2. La fabrication du film : réalisation, tournage, production, scénario

« *Help!* a été un film de type camisole de force pour les Beatles. *A Hard Day's Night* était fondamentalement la vérité sur leur arrivée à Londres. Dans *Help!* ils devaient jouer des rôles et n'étaient pas très heureux de le faire¹³¹. »

Pour leur deuxième long-métrage, les Beatles recrutent une fois de plus Richard Lester, dont le style frais et l'approche novatrice du musical Pop a été l'une des principales raisons du bon résultat obtenu avec *A Hard Day's Night*. Toutefois, les problèmes de ce nouveau projet commencent dès le début, avec la difficulté de trouver un concept central suffisamment intéressant, inclusif, et universel. Lester expliquera plus tard que leur principal défi venait du fait qu'ils (les responsables du projet) ne voulaient pas que le groupe fasse une « version colorée de *A Hard Day's Night*, » et comme montrer les Beatles dans leurs vies privées n'était pas envisageable « car à l'époque le film aurait certainement

¹³¹ « *Help!* was a straitjacket of a film for The Beatles. *A Hard Day's Night* was basically the truth about them coming to London. In *Help!* they had to act out parts and weren't really happy about it. » [Lester cité par David Pritchard et Alan Lysaght, *The Beatles: An Oral History*, New York : Hyperion, 1998 & Lysaght 1998, pp. 187-188, nous traduisons]

été interdit aux moins de 18 ans, » le groupe a eu besoin de devenir ce que Lester appelle des « conteneurs passifs pour un scénario extérieur à eux¹³², » comme il l'explique dans la citation ci-dessus.

Alors que *A Hard Day's Night* paraissait se dérouler de façon très naturelle pour le réalisateur et pour le groupe — malgré leur inexpérience comme comédiens —, *Help!* apparaît comme très forcé dès le début : pensé comme une tentative de capitaliser le succès de son prédécesseur, le film acquiert un caractère d'exploitation de leur image à tout prix. Cet aspect est souligné par l'emploi d'une histoire externe aux Beatles pour le scénario, ce qui recréait la possible association entre le groupe et d'autres artistes Pop comme Cliff Richard et Tommy Steele dont, comme nous l'avons vu, les films signalaient un désintérêt presque total pour l'aspect artistique en faveur d'une consommation facile. Or, cela signifiait peut-être une certaine décadence que les Beatles avaient réussi à échapper jusque là, mais que la visibilité avant tout menaçait d'apporter au groupe.



35. Lester dirigeant les Beatles pendant une scène de *Help!* aux Bahamas

¹³² « *We didn't want the Beatles to make only a coloured version of A Hard Day's Night, [...] another fictionalised documentary ; we couldn't show them in their private life, which would be the next logical extension to it, because that was by then certainly X-rated. [...] So, we can't catch them in their working life, we can't catch them in their private life, they have to become "passive recipients" of an outside plot. [...] And that led to the idea for Help !.* » [Lester dans le documentaire *The Beatles in Help!*, 2007, nous traduisons]

Le besoin d'intégrer le film dans son contexte socio-culturel sans perdre sa principale cible (les adolescents) de vue représentait aussi un important défi, surtout pour Richard Lester, qui voulant répéter le succès du film précédent tombe dans l'exagération et produit ce que Melly appelle « un pastiche de ses propres maniérismes¹³³. » Ceci résulte aussi d'une sorte d'auto-citation que le réalisateur donnait de son travail et d'une auto-indulgence non bénéfique à la réussite du film — du moins d'une perspective artistique. Cette auto-indulgence dérivait sans doute aussi d'un plus grand budget à dépenser, qui permettait à l'équipe de se faire plaisir en termes de lieux de tournage, de garde-robe et maquillage, de gadgets techniques, et d'autres caprices de dernière minute. Le budget a été estimé à \$1,500,000 de dollars américains¹³⁴, chiffres confirmés par le critique de *Variety* de l'époque¹³⁵, qui les justifie non seulement à travers de l'utilisation de la couleur et des tournages à l'étranger mais aussi en avouant que le salaire des Beatles avait doublé en moins d'une année.

Quant à l'esprit des Beatles au moment de la pré-production du film et leur motivation à tourner un deuxième long-métrage, il faut préciser que l'année 1965 commence à voir le groupe se questionner sur son statut d'idole Pop et sur les conséquences moins favorables d'être mondialement reconnus — et peu à peu leur perte d'enthousiasme pour le succès. Il est donc logique que la fraîcheur initiale que les Beatles avaient démontré en 1964, lorsqu'on leur avait suggéré de faire un film, s'estompe considérablement l'année suivante, et que cet aspect contribue au fait que leur participation dans *Help!* soit, dès le début, une participation manquée en raison de leur fatigue croissante face aux enjeux du monde de la promotion musicale.

Help! a aussi été important comme une tentative de résolution de quelques questions économiques liées au succès du groupe. Les séquences du film tournées aux Bahamas ont été envisagées principalement comme abri fiscal : en 1963 et 1964 les Beatles payaient 83% de leurs revenus à l'État — et cela, comme le signale Mark Lewisohn dans son texte *The End of the Road*¹³⁶, sous un gouvernement conservateur, sinon la taxe d'impôt était encore plus élevée. La décision

¹³³ « [*With Help !, Richard Lester*] aimed at pure inconsequential fantasy and produced a pastiche of his own mannerisms. » [George Melly, *Revolt Into Style*, New York : Doubleday & Company, 1971, p. 186, nous traduisons]

¹³⁴ source <https://www.imdb.com/title/tt0059260/> (consulté le 21 février 2017)

¹³⁵ Tim Gray (2015, 25 août), « The Beatles' 'Help!' Turns 50 and How They Almost Starred in 'Lord of the Rings', » *Variety* (New York), <https://variety.com/2015/film/news/beatles-help-50-anniversary-lord-of-the-rings-1201571647/> (consulté le 8 octobre 2018)

¹³⁶ Mark Lewisohn, « I Wanna Be Your Fan, » in *The Beatles: Ten Years That Shook The World*, sous la dir. de Paul Trynka, 60-65, Londres : Mojo/The Book People, 2004, p. 386

d'écrire une scène aux Bahamas était envisagée comme une façon de justifier le décalage de leurs investissements, une solution parmi d'autres afin de garder un minimum de leurs revenus de travail.

Tous ces aspects nous démontrent que la genèse de *Help!* a eut lieu dans un contexte beaucoup moins enthousiasmant du point de vue artistique et professionnel pour les Beatles : le côté « nouveauté » ayant disparu, le film a été réalisé avec une intention presque entièrement commerciale et sans un engagement évident du groupe — le titre *Help!*, « au secours! », emprunté à la chanson principale (le nom de travail du projet était *Eight Arms To Hold You*) suggère bien l'état d'esprit du groupe à ce moment.

2.3. Différences entre *A Hard Day's Night* et *Help!*

Dans *Help!*, les quatre Beatles prennent les rôles principaux comme pour *A Hard Day's Night*, mais notre relation avec leurs actions et leur portrait est très différente de celle du film précédant. À notre avis, ce changement de perception du groupe par rapport à leur premier film a quatre raisons principales : *Help!* dérive surtout d'une volonté d'exploiter le capital des Beatles sans qu'un nouveau projet soit construit ; le film comme véhicule promotionnel s'appuie sur la fiction (comme les films d'Elvis et Cliff Richards) au lieu d'une approche novatrice comme celle de *A Hard Day's Night*, un aspect qui influence aussi la construction des personnages ; la manière dont les Beatles y sont dépeints en tant que musiciens ; et le début d'une perte d'homogénéisation visuelle du groupe.

En premier lieu, et comme nous l'avons déjà vu, *Help!* naît d'une volonté d'exploiter le capital des Beatles. Ceci se manifeste par une certaine négligence envers quelques aspects dont la qualité du scénario est l'un des principaux exemples. Les dialogues que Charles Wood écrit pour *Help!* sont beaucoup plus immédiats, voire moins astucieux d'un point de vue interprétatif, et donnent moins d'opportunités à chaque membre de s'engager dans une scène véritablement structurée du point de vue de l'interprétation cinématographique comme dans *A Hard Day's Night*. Ceci fait que notre mémoire du film ne retient que les séquences musicales (celles-ci vraiment engageantes, s'agissant probablement de la première fois où l'on voit les Beatles jouer en couleur) et quelques petits dialogues amusants comme les répliques entre Paul et Ahme (« - *I can say no more* » « - *Please say no more* »). Ce qui nous semble avoir été le point de départ du premier film (le *nonsense* des Goons repris plus tard par les Monty Python) n'a pas de résultats très satisfaisants dans *Help!*, échouant du côté de la représentation verbale du groupe, et ne créant pas de moments très mémorables. *Help!* a

donc été envisagé plutôt dans une perspective de capitalisation du succès du groupe avant d'être démodé (comme pour la plupart des phénomènes Pop de l'époque), ce qui lui confère une certaine allure de film d'exploitation au lieu d'objet filmique pertinent en lui-même, comme dans le cas du long-métrage précédent.



36. Les rapports entre Paul et Ahme (Eleanor Bron) constituent le seul point d'intérêt plus ou moins romantique de *Help!*

Ceci nous amène au deuxième aspect : il faut se rappeler que *Help!* a fait face à plusieurs défis de construction d'une histoire et de personnages, qui dérivent surtout du besoin de trouver un récit externe au groupe. En optant pour la fiction, *Help!* risquait une comparaison avec les films Pop de faible réputation de Cliff Richard et Elvis Presley, ce qui constitue une différence importante en matière d'image publique du groupe : *A Hard Day's Night* innovait où *Help!* imitait, paresseusement. En matière de construction des personnages, et s'agissant de leur deuxième film, *Help!* devrait fournir une sorte de continuation logique de son prédécesseur sans tomber dans le piège de la répétition — ce qui constituait un défi en lui-même. Ainsi, le film révèle l'existence d'un dilemme important concernant la représentation du groupe : les Beatles ayant leur image publique dûment diffusée, et comme nous l'avons vu d'une certaine manière cristallisée dans *A Hard Day's Night*, *Help!* pouvait soit viser le caractère statique presque magique des personnages de cinéma (le cas de

James Bond, qui ne semble pas vieillir malgré le temps qui passe), soit risquer un changement de ces personnages sans être sûr de leur acceptation par le public. La solution choisie a finalement été celle d'une répétition des personnages-caricature de *A Hard Day's Night* appliquées à un scénario de fiction — un brouillage compliqué qui résulte en une stéréotypie burlesque de leurs personnalités.

Le troisième aspect concerne la manière dont les Beatles sont dépeints en tant que musiciens dans *Help!*. Reiter discute de ce fait en rappelant que, alors que nous avons aussi des séquences dans le film qui nous montrent leur métier — une scène exceptionnellement bien réussie d'un point de vue technique est celle qui présente les quatre garçons dans le studio enregistrant « You're Going To Lose That Girl¹³⁷ » —, leur concept central est très différent de ce que l'on observait dans des séquences similaires de *A Hard Day's Night*. Reiter remarque que, dans *Help!*, les Beatles semblent plutôt jouer pour eux-mêmes et non pas pour un public, comme dans la plupart des numéros musicaux de *A Hard Day's Night*¹³⁸. Ce fait est visible, par exemple, dans la séquence de « Another Girl » (dont notre mémoire garde les beaux résultats des expériences de Lester avec des filtres colorés), et aussi dans « I Need You » et « The Night Before ». La seule exception est « You've Got To Hide Your Love Away » — et même dans ce cas, leur public se restreint à Ahme qui, comme Piotrowski le note, est aussi le seul personnage féminin avec un poids important dans le déroulement du récit¹³⁹. Son âge à ce moment-là — Bron avait 31 ans quand elle a filmé *Help!* — joue un rôle central dans son portrait de femme mûre, apportant un contraste énorme entre sa réaction sereine et celle des jeunes filles criantes de *A Hard Day's Night*, traçant un tout nouveau standard de fan des Beatles. Cette caractéristique nous semble importante non seulement pour comprendre le portrait public des Beatles dans ce film en particulier, mais aussi à partir de 1965 : ils n'y sont plus dépeints comme des artistes de scène dont leur quotidien se limite à de simples apparitions dans des programmes télévisés ou des concerts, toujours entourés de fans hurlantes, mais plutôt comme des créateurs nécessitant paix et confort pour pouvoir écrire et enregistrer leur nouvel album. Ceci se voit aussi du côté technique, dans la mesure où ces séquences musicales illustrent un détachement progressif d'un langage lié aux concerts, en adoptant des options de montage plus soignées et novatrices qui sont en accord avec les nouvelles créations musicales du groupe. À notre avis, cette nouvelle approche signale aussi et de façon

¹³⁷ Piotrowski remarque aussi que cette séquence renforce la maturité croissante des Beatles en tant que compositeurs et artistes, notamment à travers des plans de Lester qui se concentrent plus sur les instruments et l'équipement de studio (Stephanie Anne Piotrowski, « *All I've Got To Do Is Act Naturally* »: *Issues of Image and Performance in the Beatles' films*, thèse, Université de Exeter, 2008, p. 94).

¹³⁸ Roland Reiter, *The Beatles on Film: Analysis of Movies, Documentaries, Spoofs and Cartoons*, Bielefeld : Transcript Verlag, 2015, p. 69

¹³⁹ *ibid* pp. 96-97

précoce le début de l'absence effective des Beatles en tant que groupe performatif dans l'espace public — un phénomène que le développement de la technique de la vidéo musicale et la généralisation de son utilisation comme outil promotionnel viennent bientôt contribuer.



37. L'intérieur des maisons des quatre Beatles, que l'on devine immédiatement communicantes : George dort en premier plan (avec son jardinier aux pieds), suivi de Paul, John, et Ringo au fond.

Finalement, *Help!* se distingue aussi de *A Hard Day's Night* à travers le portrait qu'il trace du début d'une certaine perte d'homogénéité visuelle des Beatles. Considérons les maisons colorées des quatre Beatles dans *Help!*, elles-mêmes une métaphore pour la représentation du groupe dans le film : au premier regard, elles s'avèrent très ordinaires, mais quand les quatre garçons rentrent chez eux pour la première fois nous découvrons un intérieur tout sauf monotone, réparti en quatre espaces différents. Même si nous soulignons que *Help!* s'engage encore dans la propagation de l'image des Beatles en tant qu'unité, on y observe déjà quelques différences entre les espaces de chacun, représentées par des couleurs et des objets, ceux derniers très modernes et très encadrés dans l'esthétique de la *Swinging London*. Or, si d'un côté le film montre les quatre membres partageant le même espace domestique et agissant comme des frères (ou du moins comme des colocataires), ce qui

donne une image générale très unifiée et liée au concept du « monstre à quatre têtes¹⁴⁰ » souvent mentionné dans la presse de l'époque, les différentes couleurs utilisées pour signaler l'espace de chacun esquissent déjà une certaine différenciation qui était absente dans le film précédent.

3. Réception : un échec de représentation ou d'engagement ?

Avec un budget estimé trois fois supérieur à celui de *A Hard Day's Night* et comptant des revenus de plus de 12 millions¹⁴¹, *Help!* a plu à la vaste majorité des fans des Beatles, qui étaient en général ravis d'avoir une nouvelle opportunité de voir leurs idoles sur grand écran ; mais, et contrairement au film précédent, il reçoit des critiques beaucoup moins favorables au moment de sa sortie. Le *Daily Mirror*, par exemple, se plaint d'une paresse narrative disant que « le film s'est trop appuyé sur le sourire vide de John Lennon, le charme doux de Paul, la beauté des cheveux longs de George, et l'aspect mystérieusement infâme de celui avec le grand nez. Cela n'était pas suffisant pour voir un film réussir, à mon avis¹⁴². » Cette critique dénonce une certaine déception par rapport au caractère jetable et superficiel de *Help!*, qui finit par être regardé comme un simple coup de marketing tout en tombant dans le domaine appartenant aux films Pop sans substance au lieu de celui du cinéma dit de qualité. Bosley Crowther, qui avait vanté *A Hard Day's Night* l'année précédente, ne semble pas très convaincu par *Help!* non plus ; dans sa critique pour le *New York Times*¹⁴³, il note que les Beatles, « s'étant amusés avec leurs fans avec un adieu joyeux et rafraîchissant dans leur premier long-métrage, [...] il serait mieux de viser l'absurde complet. En conséquence, le ridicule est généralisé et sans limites dans ce film rock'n'rollant [...]. Sans aucune ligne thématique ni substance

¹⁴⁰ Roger McGuinn, des Byrds, rappelle que lorsqu'il demanda à George Harrison en 1965 s'il croyait en Dieu, il a répondu « nous ne le savons pas encore. » L'utilisation du « nous » à défaut du « je » démontre dans quelle mesure les Beatles agissaient encore comme une unité à l'époque. [Ian Macdonald, *Revolution in the Head: The Beatles Records and the Sixties*, Londres : Pimlico, 1998, p. 218, nous traduisons]

¹⁴¹ source <https://www.the-numbers.com/movie/Help> (consulté le 21 février 2017)

¹⁴² « *The film leaned heavily on the likeable vacant grin of John Lennon, the smooth charm of Paul, the long-haired good looks of George, and the darkly villainous looks of the Long-Nosed One. This was not enough to carry a movie, in my view.* » [cité par John Robertson, « Help! The End of the Beginning, » (160-167) in *The Beatles: Ten Years That Shook The World*, sous la dir. de Paul Trynka, Londres : Mojo/The Book People, 2004, p. 167, nous traduisons]

¹⁴³ « *Having kidded themselves and their admirers to a joyous and refreshing fare-thee-well in their first feature film, [...] they'd better go for the utterly absurd. As a consequence, preposterousness is rampant and boundless in this rock 'n' rolling film [...]. With no evident line of theme and substance [...]. The boys themselves are exuberant and uninhibited in their own genial way. They just become awfully redundant and— dare I say it?—dull* » [Bosley Crowther (1965, 24 août), « Singers Romp Through Comic Adventures, » *The New York Times* (New York), <https://www.nytimes.com/1965/08/24/archives/singers-romp-through-comic-adventures.html> consulté le 3 octobre 2018, nous traduisons]

évidentes [...]. Les gars sont eux-mêmes exubérants et sans inhibitions à leur manière géniale. Ils deviennent juste horriblement redondants et — si j'ose le dire ? — ennuyeux. » Richard Gold, à son tour, avoue dans le *Variety*¹⁴⁴ que les Beatles « rapportent de l'argent, mais la façon dont ils se développent comme artistes reste une énigme, » tandis que le *TIME Magazine*¹⁴⁵ appelle le film « une tentative désespérée de se faire une nouvelle carrière comme équipe d'écran avant que leur longue histoire d'amour avec les hurleurs ne meure. En tant que tel, c'est un échec, pour des acteurs ils ne sont encore que Beatles, sans caractérisation — où même caricature — suffisante pour jouer quoi que ce soit hormis des gags visuels. »

Sur un versant plus positif, nous trouvons le critique du *Le Monde*¹⁴⁶ qui, pour sa part, avoue qu'il est « bien content, parce que je commence à les reconnaître. [...] C'est sans importance, parce que les Beatles forment un tout. Un personnage en quatre parties. Tantôt soudé, tantôt disloqué, mais toujours uni par le même souffle. Les Beatles sont à l'image de leur appartement, dont les quatre portes donnent dans une seule pièce commune. » Phil DiBelardino semble appartenir aussi à la minorité des journalistes auxquels *Help!* a plu, car il écrit dans *The Heights* du 7 janvier 1966 que le film a « le talent incontestable des Beatles dans des vacances autour du monde façon frères Marx. S'ajoutant à un divertissement rare et plein d'esprit, on trouve l'excellent bande sonore de John Lennon et Paul McCartney ainsi que la réalisation absurde de Richard Lester.¹⁴⁷ »

Ces avis mitigés, venant des critiques qui se méfiaient de la longévité de leur carrière et de sa pertinence, montrent que les Beatles marchaient désormais sur une ligne compliquée qui pouvait les expulser de la mode, le cas de la plupart des idoles Pop après quelques années de gloire. L'ennui qui s'était installé dans leur quotidien et l'impossibilité d'avoir une vie ordinaire dû à leur statut de

¹⁴⁴ « *They are moneyspinners, but how they develop as artists is a riddle,* » Tim Gray (2015, 25 août), « The Beatles' 'Help!' Turns 50 and How They Almost Starred in 'Lord of the Rings', » *Variety* (New York), <https://variety.com/2015/film/news/beatles-help-50-anniversary-lord-of-the-rings-1201571647/> [consulté le 8 octobre 2018, nous traduisons]

¹⁴⁵ « *Help! is the Beatles' all-out try at carving a new career as a screen team before their long love affair with the squealers dies out. As such, it is a failure, for as actors they are still nothing but Beatles, without enough characterization—or even caricaturization—to play anything but sight gags,* » dans le *TIME Magazine* du 3 septembre 1965, consulté sur <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,842079,00.html> le 8 octobre 2018, nous traduisons.

¹⁴⁶ Anon., « Help, » *Le Monde* (Paris) du 2 octobre 1965, https://www.lemonde.fr/archives/article/1965/10/02/help_2195758_1819218.html (consulté le 3 octobre 2018)

¹⁴⁷ « *Help has the undeniably talented Beatles on a Marx Brothers' Holiday throughout the world. Adding to the highly spirited and uncommonly witty entertainment is an excellent score by John Lennon and Paul McCartney and the absurd direction of Richard Lester,* » Phil Dibelardino (1966, 7 jan.), « A Not So Top Ten, » *The Heights* (Boston), <https://newspapers.bc.edu/?a=d&d=bcheights19660107.2.26&srpos=28> [consulté le 11 octobre 2018, nous traduisons]

célébrités transpire peut-être à travers *Help!* — après tout, si l'on est attentif aux paroles du morceau-titre, on découvrirait quatre garçons fatigués et loin d'être épanouis avec leur carrière. Cet aspect peut donc jouer sur une certaine perte de luminosité dans la représentation du groupe dans le film, et fait en sorte que *Help!* ne vieillit pas aussi bien que *A Hard Day's Night* — un trait que son caractère commercial vient aussi contribuer. Toutefois, et même s'il n'est pas regardé avec un respect cinématographique similaire à celui qui accueille *A Hard Day's Night*, *Help!* acquiert un statut dit « culte » de nos jours, sans doute en raison de son absurdité amusante et de la qualité de ses séquences musicales : il a actuellement une classification de 92% (« *fresh* ») sur Rotten Tomatoes¹⁴⁸ et 7.3 sur IMDb¹⁴⁹, un peu moins que le premier film.

Un aspect important concernant la réception de *Help!*, et qui a influencé la perception du public des Beatles, a été la façon dont il a renforcé les stéréotypes créés par leur premier long-métrage. L'image du groupe diffusée dans *Help!* était encore plus caricaturale que dans *A Hard Day's Night*, finissant par jouer un rôle crucial dans la manière unidimensionnelle et simplifiée dont le public regardait chaque membre, et qui se limitait souvent à recourir à un seul mot pour les décrire : l'intelligent (Lennon), le beau (McCartney), le calme (Harrison), le drôle (Starr). L'impact de ce catalogage, qui Weber pense ne pas être vu uniquement du côté de leurs personnalités et de leur image physique mais aussi au niveau de leur intelligence et capacités musicales¹⁵⁰, accompagnera les Beatles jusqu'à la fin de leur carrière ensemble et même après : dans les années quatre-vingt-dix McCartney se plaignait encore que son image de « beau garçon » transmise par *A Hard Day's Night* et *Help!* a saboté sa réputation de musicien sérieux, car le public avait toujours tendance à le regarder juste comme un joli visage.

Il va sans dire que les Beatles, pour leur part, n'étaient pas très satisfaits du projet. Leur agent de presse Alistair Taylor décrit l'état d'esprit du groupe pendant le tournage en affirmant qu'ils ont détesté faire le film et qu'ils s'ennuyaient terriblement avec le temps d'attente entre chaque scène¹⁵¹. Taylor mentionne aussi le découragement du groupe avec le milieu, auquel s'ajoutait une exaspération concernant leur obligation contractuelle avec United Artists, qui exigeait d'eux un troisième film. Ils démontraient aussi un désintérêt croissant par l'interprétation cinématographique

¹⁴⁸ source https://www.rottentomatoes.com/m/beatles_the_help, consulté le 22 juin 2019

¹⁴⁹ source <https://www.imdb.com/title/tt0059260/>, consulté le 22 juin 2019

¹⁵⁰ Eric Torkelson Weber, *The Beatles and the Historians: An Analysis of Writings About the Fab Four*, Jefferson : McFarland & Company, 2016, p. 31

¹⁵¹ Alistair Taylor, *With The Beatles*, Londres : John Blake Publishing Ltd, 2003, p. 136

(l'avantage de *A Hard Day's Night* était le côté « nouveauté »), mais aussi le sentiment que le film ne leur appartenait pas : Denis O'Dell, producteur associé de *A Hard Day's Night* et futur directeur d'Apple Films, rappelle la formule célèbre de John Lennon, selon laquelle il se sentait comme un figurant dans son propre film¹⁵², et le producteur Walter Shenson confirme que le groupe ressentait que *A Hard Day's Night* était leur film, et que *Help!* ne l'était pas¹⁵³. » Leur relation manquée avec le film a sans doute été remarquée par les critiques et quelques fans plus attentifs, contribuant à une réception tiède et un héritage moins solide que celui de *A Hard Day's Night*.

4. La proposition culturelle du film pour son public

4.1. La capacité du film à présenter les Beatles comme de jeunes adultes

Help! se distancie du portrait des Beatles comme des garçons imprudents fourni par *A Hard Day's Night* pour proposer un groupe constitué de jeunes adultes : ils y sont représentés plus indépendants, avec de nouveaux intérêts et hobbies. Ceci change l'image que le public avait du groupe, mais contribue aussi à une certaine identification de la part des fans qui les accompagnaient depuis leur début de carrière : ils sont plus mûres, moins inconséquents, comme la plupart du public qui les regardait et qui grandissait avec eux.

Ainsi, et si l'on revient une fois de plus sur les différences entre la manière dont les Beatles sont dépeints dans *A Hard Day's Night* et *Help!*, nous remarquons que le dernier illustre une maturation des membres du groupe : dans *Help!*, les Beatles transmettent une indépendance qui dérive d'un tout nouveau statut de « jeunes adultes » qui était précédemment absent. King discute de ce trait en disant que le film apporte un nouveau portrait de « liberté » des Beatles, qu'il défend comme étant défini « par leur style de vie, par un manque de substituts de parents — Norm et Shake dans *A Hard Day's Night* (1964) — et par leur portait en tant que membres du « jet-set », qui avaient la possibilité d'échanger à la dernière minute le mondain par l'exotique¹⁵⁴. » En fait, *Help!* illustre ce passage

¹⁵² Denis O'Dell, (avec Bob Neaverson), *At the Apple's Core: The Beatles From the Inside*, Londres : Peter Owen, 2002, p. 48

¹⁵³ « [The Beatles] felt that *A Hard Day's Night* was their movie, and that *Help!* wasn't. » [cité par John Robertson, « Help! The End of the Beginning, » (160-167) in *The Beatles: Ten Years That Shook The World*, sous la dir. de Paul Trynka, Londres : Mojo/The Book People, 2004, p. 164, nous traduisons]

¹⁵⁴ « Their 'freedom' is established in the film [*Help!*] by their lifestyle, lack of 'surrogate' parents — Norm and Shake in *A Hard Day's Night* (1964) — and their portrayal as part of the 'jet set', with the ability to leave behind the mundane for the exotic at a moment's notice. » [Martin King, *Men, Masculinity and the Beatles*, New York : Routledge, 2013, p. 110, nous traduisons]

évident du statut de « garçons » au statut de « hommes, » ce qui contribue au changement de leur image publique : dans le film, il n'y a personne pour surveiller les Beatles pendant leur routine quotidienne, et même s'ils habitent encore ensemble dans une sorte de colocation étrange, chacun a son propre espace rempli d'objets liés à leurs intérêts personnels (John Lennon a une copie de son dernier livre *A Spaniard in the Works*, Paul McCartney joue d'un clavier qui remonte du sol, etc). Ces éléments soulignent non seulement les premiers pas d'une individualisation croissante, qui sera de plus en plus visible tout au long de leur carrière et finira par se transformer en une nuisance pour le bien-être du groupe, mais aussi un engagement avec des occupations d' « adultes, » plus intellectuelles et moins liées aux jeux physiques d'enfant.

La représentation de leurs hobbies est un aspect important pour comprendre une nouvelle image des Beatles que Martin King défend comme naissant dans *Help!* : le « *men of ideas* ». Ce nouveau statut d' « hommes pensants » résulte d'une évolution de leur portrait d'objet de désir dans *A Hard Day's Night*, dont la principale fonction était celle d'amuser le public, à une sorte de version Pop de « l'homme nouveau » de la Renaissance, culturellement informé et d'intérêts artistiquement transversaux, qu'on verra fleurir dans toute sa plénitude avec *Sgt Pepper*. Cette transition que l'on voit dans *Help!* peut être regardée comme un mélange de l'agrandissement intellectuel des membres du groupe avec les codes représentatifs de la *Swinging London*, qui se nourrissait d'un pot-pourri de nouvelles références culturelles — même si d'une façon parfois très superficielle.

C'est à travers de cette curiosité culturelle qui se voit naître dans *Help!* que l'on peut mieux comprendre l'émergence d'un intérêt des Beatles pour l'intégration des référents esthétiques et musicaux qui n'appartenaient pas au domaine de la Pop traditionnelle, notamment la musique et culture indiennes.

4.2. Le rôle de *Help!* dans l'introduction de l'intérêt à la culture orientale dans la Pop

« [Les Beatles] n'ont pas inventé l'intérêt Occidental pour la pensée orientale, qui avait commencé comme une occupation de l'élite vers la fin du 18e siècle ; néanmoins, la fascination

populaire (et généralement sincère) de la sagesse orientale vers la fin des années soixante et par la suite doit presque tout aux Beatles et à leur rôle comme antennes culturelles du courant dominant¹⁵⁵ »

Help! marque aussi le moment où les Beatles ont leur premier contact avec la musique indienne, qui fascine surtout George Harrison depuis le début¹⁵⁶, lançant une toute nouvelle fascination populaire avec la culture orientale tel que MacDonald le décrit ci-dessus. Ce « coup de foudre » a eu lieu pendant les tournages de la scène du film qui se passe au restaurant : les musiciens qui sont présents jouent (ou prétendent jouer) une version « orientalisée » de « A Hard Day's Night » avec des instruments hors du commun, comme des tablas ou des tambouras. Comme ils laissent toujours leurs instruments sur place entre deux prises, Harrison, intrigué par un instrument à cordes différent de la guitare, essaie de jouer quelques notes et y découvre une nouvelle passion : même avant les cours pris avec le musicien indien Ravi Shankar, il arrive à maîtriser suffisamment le sitar pour son inclusion dans le morceau « Norwegian Wood (This Bird Has Flown) » de l'album *Rubber Soul*¹⁵⁷, sorti en décembre 1965.

Il faut se rappeler qu'en 1965 Harrison était encore regardé comme compositeur mineur comparé à l'axe des géants formé par Lennon et McCartney, mais qu'il commençait à trouver lentement sa voix — la découverte de la musique indienne a été l'un des tournants les plus importants de sa carrière de musicien, et finit par ouvrir la porte à une toute nouvelle philosophie et approche à la spiritualité qui l'accompagne jusqu'à la fin de sa vie.

Barry Miles, un ami proche du groupe et personnage incontournable du dit « *underground* » britannique de ces années-clés, défend cette liaison presque immédiate entre George Harrison et

¹⁵⁵ « [The Beatles] didn't invent Western interest in Eastern thought, which had begun as an elite pursuit in the late 18th century ; however, the popular (and generally sincere) fascination with oriental wisdom of the late '60s and thereafter owes almost everything to The Beatles in their role as the cultural antennae of the mainstream. » [Ian Macdonald, Ian (2012, oct.), « Turn On, Tune In... », *Mojo*, The Beatles' Magical Mystery Tour Special Edition (Londres), p. 10, nous traduisons]

¹⁵⁶ McInnerney remarque que l'intérêt de Harrison pour les enseignements orientaux a aussi eu ses débuts pendant les tournages de *Help!*, plus précisément quand les Beatles filmaient aux Bahamas : « [Harrison] et les autres Beatles ont rencontré Swami Vishnu-devananda, le fondateur du Yoga Sivananda, qui leur offre à chacun d'eux une copie de son livre de 1959 *The Complete Illustrated Book of Yoga*. » [Mike McInnerney, Bill Demain, et Gillian G. Gaar, *Sgt Pepper at Fifty: The Mood, The Look, The Sound, The Legacy of the Beatles' Great Masterpiece*, Londres : Omnibus Press, 2017, p. 32. nous traduisons]

¹⁵⁷ Selon MacDonald, le manager des Yardbirds Giorgio Gomelsky défend que c'est Jimmy Page (le futur guitariste des Led Zeppelin) qui présente le sitar à Harrison pour la première fois, l'ayant achetée pour le morceau « Heart Full of Soul » enregistrée au printemps 1965. [Ian MacDonald, *Revolution in the Head: The Beatles Records and the Sixties*, Londres : Pimlico, 1998, p. 148]

l'univers oriental comme catalyseur important pour l'évolution et l'essor du musicien : « l'Inde a aussi donné à Harrison sa propre œuvre ; John [Lennon] avait son côté *arty* et son surréalisme ; Paul [McCartney] avait son music-hall et ses incursions dans l'avant-garde. Maintenant George avait son truc à lui à ajouter à la fête, quelque chose qui permettra au Bébé Beatle de sortir de l'ombre¹⁵⁸ ». Dans le registre des superstitions populaires, on peut noter que la grande sœur de George, Louise, révéla plus tard que leur mère s'intéressait déjà à ce genre de sonorités, écoutant un programme sur Radio India le dimanche matin pendant la grossesse de George¹⁵⁹.

L'influence exercée par l'intérêt soudain et profond de Harrison pour la musique indienne donne un tout nouveau souffle à son identité comme artiste et musicien. Piotrowski parle même d'un processus d'« authentification de l'image¹⁶⁰ » de Harrison, ce qui peut aussi nous aider à comprendre les différentes perceptions que l'on peut avoir du musicien dans les représentations des Beatles à partir de 1965 : en commençant à construire lentement son propre univers créatif, et en se sentant plus sûr de lui-même et de ses compositions, Harrison finit par faire basculer la dynamique interne et une certaine hiérarchie muette au sein du groupe — un trait qui sera de plus en plus visible jusqu'à son apogée visuelle avec la frustration qu'il démontre ouvertement dans *Let It Be*.

Rappelons-nous qu'à ce moment-là les Beatles s'intéressaient encore aux découvertes, musicales ou autres, que chacun d'eux faisait. Cela permet à Harrison d'introduire la philosophie et la religion orientales aux trois autres musiciens, un intérêt qui lance les bases de leur fascination collective pour le Maharishi et la méditation transcendante deux ans après. Cet aspect gagne une dimension représentative encore plus intéressante si l'on se souvient qu'il est lié à la recherche d'une nouvelle spiritualité, tendance naissante de la contre-culture des années soixante. Avant le début de leur association aux religions orientales, le rapport des membres du groupe avec la spiritualité était presque inexistant : tandis que tous les quatre avaient été baptisés (John et Ringo selon l'Anglicanisme et Paul et George selon le Catholicisme), la religion était regardée par les hommes de la classe ouvrière britannique comme une des façons que les classes plus riches avaient de contrôler

¹⁵⁸ « *India also gave Harrison his own oeuvre ; John had his artiness and surrealism ; Paul had his music hall and avant-garde dabblings. Now George had his own thing to add to the party, something that would enable the Baby Beatle to step out of the shadow.* » [Barry MILES, (2012, oct.), « The Acid Test » (p. 40-47), *Mojo*, The Beatles' Magical Mystery Tour Special Edition (Londres), 2012, p. 53, nous traduisons]

¹⁵⁹ « *Mom, when she was pregnant with George [Harrison], used to have a program on from Radio India on a Sunday morning. I often think now, you know, that he [George] heard the sitar music, that Indian music, from before he was born.* » [Harrison cité par David Pritchard et Alan Lysaght, *The Beatles: An Oral History*, New York : Hyperion, 1998 & Lysaght 1998, p. 18, nous traduisons]

¹⁶⁰Stephanie Anne Piotrowski, « *All I've Got To Do Is Act Naturally* »: *Issues of Image and Performance in the Beatles' films*, thèse, Université de Exeter, 2008, p. 154

les pauvres. Selon Turner¹⁶¹, les valeurs-base du Christianisme comme l'humilité, l'obédience, et le sacrifice personnel étaient regardées par les adolescents rebelles de la fin des années cinquante et début des années soixante comme obsolètes, et la religion semblait n'intéresser qu'aux plus âgés (qui avaient besoin de confort), aux femmes (qui nécessitaient d'un soutien émotionnel), et aux enfants (qui y voyaient d'un guide).

En se liant à une toute nouvelle forme de spiritualité, bien que peu conventionnelle pour la société occidentale des années soixante, les Beatles font un pas de plus dans la construction d'une nouvelle identité publique (le « *men of ideas* » de King dont nous avons parlé plus haut). Toutefois, l'introduction de la philosophie indienne a encore d'autres conséquences sur l'identité de Harrison, et aussi sur celle de sa génération : dès le moment où il écoute le sitar, prend contact avec Ravi Shankar, et voyage en Inde pour la première fois, Harrison doute de sa réelle appartenance : « Ravi [...] me demandait si Liverpool était mes racines, et je disais que je me sentais plus chez moi en Inde ces derniers jours¹⁶². » Si, d'un côté, on peut lire cette citation en contexte avec la recherche incessante de la génération *baby-boom* de se retrouver elle-même, on pense aussi au poids que l'introduction de la musique et philosophie indiennes ont eu en Angleterre en particulier dû à un héritage colonialiste dont les conséquences étaient encore très visibles (l'Inde n'obtient son indépendance qu'en 1947). L'intérêt de la jeunesse britannique pour des influences issues d'une ex-colonie peut être aussi vu comme un acte de rébellion en lui-même, car il dénonce une sorte de culpabilité post-colonialiste¹⁶³ qui à son tour transforme la fascination initiale en une proposition muette que les idées, la culture, et le mode de vie de l'ex-colonie soient au-dessus de celles de leur pays. Le refus d'être associé à un État impérialiste connaît des parallèles, par exemple, aux États-Unis, dont les droits des peuples amérindiens gagnent un tout nouveau souffle pendant la décennie.

Les référents culturels orientaux proposés par *Help!* aident dans la construction d'une nouvelle image publique du groupe de deux façons principales : la première, en renforçant le statut des Beatles en tant qu'individus curieux, capables de s'intéresser à des exotismes et de les intégrer dans leur

¹⁶¹ Steve Turner, *The Gospel According to the Beatles*, Louisville : Westminster John Knox Press, 2006, p. 38

¹⁶² « Ravi was trying to find out from me what my roots were. He was asking whether Liverpool was my roots and I was saying I felt more at home in India these days. » [George Harrison (avec Derek Taylor), *I Me Mine*, Londres : Phoenix, 2004, p. 57, nous traduisons]

¹⁶³ Dans son essai *Teaching post-colonialism amidst post-colonial guilt: Empire busting in UK HE Teaching* E. Anna Claydon explique que « le post-colonialisme signifie que l'on est protecteur de [cette culture] et que l'on se doit être attentif à nos critiques de langage car on le reconnaît en tant que partie de la machinerie de l'empire. » [E. Anna Claydon, *Teaching post-colonialism amidst post-colonial guilt: Empire busting in UK HE Teaching*, document de travail, University of Leicester, 2009, nous traduisons]

esthétique musicale et visuelle (même si le choix du scénario ne venait pas de leur part), ce qui souligne leur identité de pionniers dans le champ de la musique Pop et facilite leur passage d'« idoles » à « artistes » ; l'autre, en fournissant des outils pour que Harrison puisse émerger en tant que force créative importante, ce qui résulte à son tour en une réinvention de la dynamique et la hiérarchie internes du groupe, et ainsi de ses représentations visuelles.

4.3. Les contributions de *Help!* à l'évolution du croisement entre musique et image

L'une des plus grandes contributions de *Help!* pour les représentations visuelles des Beatles en particulier à partir de 1965 et au monde de la musique Pop en général est sans doute la manière soignée dont ses séquences musicales ont été abordées, surtout celles qui ne sont pas basées sur une performance. L'évolution technique et conceptuelle de celles-ci, avec les films de Joe McGrath (un élément externe au film mais son contemporain), contribue à la naissance et prolifération de la vidéo musicale indépendante au sein des Beatles comme l'on observera l'année suivante.

Tandis que, comme dûment démontré dans le chapitre précédent, la plupart des auteurs défendent que le début de la vidéo musicale a lieu avec *A Hard Day's Night*, c'est dans *Help!* que l'on voit véritablement l'émergence, du moins d'une manière plus consciente, d'un nouveau genre qui mélange les images en mouvement et la musique en un objet puissant et unique. Ceci est remarqué par l'assistant personnel des Beatles Neil Aspinall, qui pense que les séquences musicales dans le film étaient de véritables « vidéos musicales, » ajoutant encore que Lester a été un pionnier dans le média et que beaucoup de personnes l'ont ensuite copié¹⁶⁴. Richard Lester, à son tour, explique son approche générale comme dérivant d'une articulation entre performances et séquences-vidéo qui était nécessaire afin de maintenir le bon rythme du film : comme pour *A Hard Day's Night*, il a essayé d'alterner les numéros basés sur une performance avec d'autres qui ne montraient que des images du groupe juxtaposées à leur musique¹⁶⁵. Mais quels sont les grands changements dans *Help!* qui indiquent une telle évolution de ce média naissant ?

¹⁶⁴ « *The songs [in the film] were videos, because I do believe that about Richard Lester, that in a sense initiated the video-filming-song technique in those movies that a lot of people copied later on.* » [Neil Aspinall dans les documentaire *The Beatles in Help!*, 2007, nous traduisons]

¹⁶⁵ « *With the musical numbers, again, we carried on the principle we started on A Hard Day's Night, that some of the numbers would be them performing for reasons where they had to perform [...] for plot reasons, that was a performance. Then there were songs which they did where their images were placed next to the music, maybe one of them would be performing live, and the rest were acting it out.* » [Richard Lester, idem 2007, nous traduisons]

Bob Neaverson, qui soutient la thèse que les Beatles ont été « des pionniers de la vidéo promotionnelle Pop produite indépendamment¹⁶⁶, » recourt à la séquence de « Ticket To Ride » comme exemple en disant qu'il s'agit de « la première fois que l'on donne priorité au rythme du montage par rapport à la chorégraphie dans un film Pop¹⁶⁷. » Roland Reiter souligne aussi l'importance de cette séquence en particulier tout en faisant un parallèle avec « Can't Buy Me Love » dans le film précédent, remarquant que tous les deux dépeignent un « sentiment de divertissement et de liberté, » un trait sans doute renforcé par les plans aériens¹⁶⁸. Piotrowski parle de ce parallèle entre « Can't Buy Me Love » et « Ticket To Ride » en mettant l'accent plutôt sur le côté conceptuel, vu que les deux séquences montrent le groupe se libérant momentanément de ses obligations et problèmes, mais aussi de la linéarité du récit. Elle note néanmoins une différence importante entre les deux, et qui réside dans la manière dont « Ticket To Ride » combine des scènes diégétiques et non-diégétiques (ils prétendent jouer des instruments de temps en temps, même s'ils le font d'une façon plus caricaturale), tandis que dans « Can't Buy Me Love » il ne semble pas exister de lien avec la chanson, qui sert seulement comme bande sonore¹⁶⁹. Nous sommes d'accord avec les avis de ces auteurs, mais nous ajoutons encore que « Ticket To Ride » permet un léger retour à l'insouciance enfantine dans l'attitude des Beatles, la détente apparente représentée fournissant un contraste intéressant avec une certaine maturité qui transpire des séquences performatives, sans doute en raison de la maîtrise de leur métier mais aussi de leur portrait de « jeunes adultes » fait par *Help!*.

L'approche novatrice que Lester a fait des séquences musicales dans *Help!* est aussi observable dans « Another Girl », où le mélange du *playback* avec des touches de surréalisme (comme McCartney qui « joue » d'une fille comme d'un instrument) retire une certaine plausibilité à la scène et aide à l'émergence d'une solution alternative à la performance. Ces deux séquences, « Ticket To Ride » et « Another Girl », ont trois aspects-clés en commun qui seront mis en évidence lors de la prolifération de la vidéo musicale indépendante comme outil promotionnel, tous trois liés au concept

¹⁶⁶ « [The Beatles were] pioneers of the independently produced pop promo. » [Bob Neaverson, « Tell Me What You See: the Influence and Impact of the Beatles' Movies, » in *The Beatles, Popular Music and Society: A Thousand Voices*, sous la dir. de Ian Inglis, 150-162, Londres : MacMillan Press, 2000, p. 151, nous traduisons]

¹⁶⁷ « The "Ticket To Ride" sequence is arguably the first time that the full potential of edition for pace and rhythm was prioritized above choreography in a pop film. » [Bob Neaverson, *The Beatles Movies*, Londres : Cassell, 1997, p. 39, nous traduisons]

¹⁶⁸ Roland Reiter, *The Beatles on Film: Analysis of Movies, Documentaries, Spoofs and Cartoons*, Bielefeld : Transcript Verlag, 2015, p. 68

¹⁶⁹ Stephanie Anne Piotrowski, « *All I've Got To Do Is Act Naturally* »: *Issues of Image and Performance in the Beatles' films*, thèse, Université de Exeter, 2008, p. 99

de libération : elles se détachent de l'esthétique de la performance traditionnelle (libération du langage), elles semblent exister dans un univers différent qui n'appartient pas au récit du film ou même à un récit traditionnel (libération narrative), et elles ont lieu à l'extérieur, loin de l'ambiance contrôlée d'un studio (libération physique). Piotrowski note encore que les séquences musicales n'avaient pas été prévues dans le scénario original du film¹⁷⁰, ce qui peut indiquer que Lester voulait que les Beatles donnent leur avis sur la façon dont elles devaient être filmées — un trait que confirme aussi leur caractère improvisé et narrativement indépendant.

Si l'on est d'accord sur l'importance centrale des séquences musicales de *Help!* dans l'évolution de la vidéo musicale au sein des Beatles en particulier et dans l'industrie Pop en général, il est important de signaler aussi leur contribution dans les changements de leur image publique. De ce fait, l'aspect le plus important que ces séquences apportent au regard que l'on porte sur les Beatles dans *Help!* est la manière dont elles contribuent à l'abandon de la représentation du groupe exclusivement comme musiciens, surtout si l'on les compare avec celles de *A Hard Day's Night* : hors le numéro d'ouverture (« Help! »), qui fait sans doute le pont entre *Help!* et le film précédent, la plupart d'entre elles mélangent la performance avec des images où l'on voit les membres du groupe s'engager dans n'importe quelle autre activité — ou même sans rien faire. Cet aspect contribue à une certaine perception des Beatles comme gens ordinaires (on oublie un instant leur statut d'idoles Pop), mais ouvre aussi les grandes portes d'une nouvelle construction du groupe comme artistes pensants, permettant leur pertinence d'avoir lieu hors de l'espace de la performance.

Au caractère pionnier des séquences musicales de *Help!* et leur rôle dans la naissance de la vidéo musicale indépendante au sein du groupe s'ajoute un élément externe au film (bien que son contemporain) qui nous aide à comprendre l'intérêt croissant pour les possibilités artistiques et promotionnelles de ce nouveau média : les films de Joe McGrath. Il s'agit de courtes vidéos¹⁷¹ promotionnelles de faible budget tournées le 23 novembre 1965 aux Twickenham Studios par Joe McGrath, un aspirant réalisateur encore inconnu du milieu cinématographique qui avait assisté Richard Lester pendant les tournages des deux films des Beatles. McGrath connaissait donc déjà les enjeux techniques liés à la bonne captation d'une performance musicale, et il était aussi familiarisé avec les dynamiques entre les membres du groupe, ce qui facilitait et accélérail le processus.

¹⁷⁰ *ibid*, p. 36

¹⁷¹ Elles font partie du DVD *+1*, sorti en 2015.

Selon Mark Lewisohn, dix vidéos ont été tournées ce jour-là : trois versions de « We Can Work It Out », trois versions de « Day Tripper », une de « Help! », une autre de « Ticket To Ride », et enfin deux versions de « I Feel Fine ». Ces vidéos montrent un mélange de performances en *playback* plus ou moins linéaires, filmées sur un plateau de télévision, avec d'autres scènes dans lesquelles les Beatles ne font absolument rien de lié à la musique — il y a, par exemple, une vidéo où nous les voyons utiliser un équipement de gym. Toutefois, et malgré leur importance dans l'histoire naissante de la vidéo musicale, ces vidéos sont plutôt liées au côté présentatif des Beatles, surtout à un niveau conceptuel : l'idée, voire l'usage envisagé de ces vidéos, n'était pas de créer un objet unique et artistiquement indépendant, mais plutôt de jouer avec les nouvelles possibilités de la télévision. Ce média s'éloignait de plus en plus des limitations du direct, ce qui permettait un changement dans la manière dont les performances du groupe étaient faites et surtout de faciliter leurs apparitions télévisées, car le groupe ne pouvait pas être partout à toute heure. Mark Ellen mentionne cet aspect en rappelant le cas particulier du *single* « I Feel Fine », dont le statut de tube instantané joint à l'impossibilité de satisfaire la demande des chaînes télévisées précipite un besoin urgent de trouver une solution : « [la sortie de] « I Feel Fine » a coïncidé avec un moment où leur popularité mondiale était si grande qu'ils ne pouvaient plus satisfaire ces marchés en jouant en concert. Ils ont donc dû faire ces vidéos pionnières¹⁷² ».

Si dans un premier moment nous pouvons remarquer le langage choisi pour ces vidéos encore trop conditionné par les codes de la performance traditionnelle, il faut noter que Joe McGrath avait lui-même d'autres idées au niveau créatif, qui consistaient à un éloignement de ce langage avec l'insertion des Beatles dans des situations plus ou moins liées au quotidien, montrant le groupe en dehors de leur métier de musicien. Ceci est bien visible dans la version « alternative » de la vidéo « I Feel Fine », qui montre les Beatles mangeant des « *fish and chips* » pendant une pause des tournages. La diffusion de cette version a toutefois été immédiatement arrêtée par leur manager, Brian Epstein, qui exclame : « on ne peut pas montrer ça ! Ça les fait apparaître comme des gens ordinaires, comme les Rolling Stones¹⁷³. » Cette réaction d'Epstein démontre non seulement le pouvoir que le manager exerçait encore sur la manière dont le groupe était représenté (il refusait de souiller leur image d'idoles Pop gentils et parfaits), mais aussi l'existence d'une sorte de « *double standard* » de

¹⁷² « "I Feel Fine" coincided with a moment when their world popularity was so huge they could no longer satisfy those markets by playing concerts. So they had to make these pioneering videos. » [Mark Ellen dans le documentaire *Girls and Boys: Sex and British Pop*, 2005, nous traduisons]

¹⁷³ « They were hungry, so they ordered fish and chips [...] "We can't show that ! It makes them look like real people, like the Rolling Stones". » [Joe McGrath dans le documentaire *Dominic Sandbrook: Let Us Entertain You*, 2015, nous traduisons]

représentation dans le cinéma et la télévision, le public du petit écran attendant sans doute une certaine posture plus formelle, habitué à la révérence que les Beatles incluaient à la fin de chaque performance.



38. Les Beatles mangent du « *fish and chips* » dans la vidéo alternative pour « *I Feel Fine* »

C'est exactement cette différence entre les codes de représentativité des deux médias qui sera défiée par l'émergence d'un langage hybride, qui n'appartient ni au domaine de la télévision ni à celui du cinéma, que l'on observera déjà à partir de 1966 avec « *Paperback Writer* » et « *Rain* », et d'une manière encore plus nette en 1967 avec « *Strawberry Fields Forever* » et « *Penny Lane* », ces dernières constituant la rupture définitive avec le langage de la performance dans les clips promotionnels. Certes, on peut observer un léger retour à cette esthétique (même si modifiée) avec « *Hello Goodbye* », « *Revolution* », ou « *Hey Jude* » ; mais ce sont les séquences musicales de *Help!* et les vidéos de Joe McGrath qui marquent la fin de la performance comme élément central et obligatoire dans une vidéo musicale, ouvrant un tout nouveau monde de possibilités créatives et promotionnelles à explorer — et conduisant aussi à un nouveau regard porté sur le groupe.

5. Analyse : l' « *escape* » sur différents angles

5.1. « *Escape* » dans le récit : la représentation du phénomène de la *Beatlemania* dans *Help!*

« Je considère que [*Help!*] est un film transitionnel pour le groupe [car] il retient l'humour et l'unité qui avaient été montrés dans *A Hard Day's Night* mais il apporte à l'écran un message différent sur la relation entre le groupe et leurs fans¹⁷⁴. »

Le récit de *Help!* s'appuie sur la thématique de l' « *escape* » au niveau du concept central du récit lui-même, mais aussi à travers de l'approche burlesque qu'il fait du quotidien des Beatles, la persécution des fans menée à l'extrême qui se porte comme métaphore de la *Beatlemania* se voyant au centre de ce message différent sur la relation entre le groupe et leurs fans que Piotrowski décrit ci-dessus. D'un côté, on observe le début d'une certaine auto-parodie au sein du groupe avec l'exagération de cette folie qui entoure les Beatles ; mais l'appropriation de certains référents culturels (comme James Bond) pour le faire permet que la question de l'anti-héros (en opposition aux films d'espions traditionnels) soit introduite, apportant une contribution importante à l'image des Beatles transmise par le film.

Si, comme nous l'avons vu, *A Hard Day's Night* montre un public prêt à s'appropriier des Beatles comme s'ils leur appartenaient, *Help!* dépeint aussi ce côté possessif mais dans une façon plus extrême, fonctionnant comme une sorte de métaphore macabre des fans plus obsédés. D'une certaine manière, nous pouvons même défendre que la construction de récits autour du mythe des Beatles voit sa genèse avec ces deux premiers films du groupe, et que leur subséquent passage au monde réel n'est qu'une conséquence de ces enjeux, un exemple de la vie imitant l'art : après tout, les récits parallèles (et dangereux) qui surgissent pendant les dernières années de leur carrière, comme le mythe urbain « Paul Is Dead » ou les meurtres Manson, sont eux aussi issus d'une obsession insalubre et de l'incapacité de séparer l'individu de la star, un aspect qui est tout à fait propagé à travers de la représentation des Beatles dans leur propre rôle dans leurs films.

¹⁷⁴ « I consider [*Help!*] to be a transitional film for the band [because] it retains the humour and group unity displayed in *A Hard Day's Night*, but brings to the screen a different message about the band's relationship with their fans. » [Stephanie Anne Piotrowski, « *All I've Got To Do Is Act Naturally*»: Issues of Image and Performance in the Beatles' films, thèse, Université de Exeter, 2008, p. 85-86, nous traduisons]

L'appropriation du groupe par leurs fans proposée par *Help!* peut être remarquée aussi à travers de l'imitation de leur image physique, ce qui avait commencé l'année précédente avec la coupe « *moptop* », les chaussures Chelsea, et les costumes Mod : selon Richard Lester, la séquence de *Help!* où le groupe joue « I Need You » provoque même l'épuisement des stocks d'uniformes de couleur khaki à Buenos Aires et Johannesburg¹⁷⁵. Les fans ne voulaient pas juste les Beatles ; ils voulaient *devenir* des Beatles.

Malgré son caractère plus jetable du point de vue d'une pertinence culturelle, *Help!* se porte comme une pièce importante afin de comprendre la folie incessante autour du groupe — et il le fait recourant à une sorte d'auto-parodie du quotidien des Beatles. Ceci se voit dans le symbolisme allié à l'histoire centrale du récit de *Help!* : l'anneau de Ringo, qui est la cause de toutes leurs aventures pendant le film, peut être regardé comme une métaphore pour la folie de la *Beatlemania* dans la mesure où il constitue un objet dont le batteur essaie à tout prix de se débarrasser — du moins dès le moment où il se rend compte de son importance. Cette réalité est dépeinte non seulement comme ayant des conséquences directes sur l'existence quotidienne normale du groupe, mais aussi comme une dimension plus dangereuse, menaçant leur intégrité physique. Le film fait ainsi référence au phénomène de la *Beatlemania* en l'approchant d'un regard cynique et fatigué : *Help!* se moque des Beatles en tant que réalité extérieure à eux-mêmes, remplaçant la frénésie gaie de *A Hard Day's Night* par une parodie de l'évasion — la *Beatlemania* passe de l'euphorie à la menace.

L'aspect parodique de *Help!* est souligné par l'utilisation que le film fait des référents Pop disponibles à l'époque, en les mélangeant pour obtenir un résultat encadré dans son contexte socio-culturel ; après tout, *Help!* est lui aussi une sorte d'auto-parodie de la Pop, les références de James Bond fournissant à Lester et aux Beatles une opportunité de se moquer du genre, soulignant leur réputation en tant qu'experts de la ré-invention des produits de la culture populaire, comme le note Reiter¹⁷⁶. Une des principales pistes sur l'approche parodique que *Help!* fait des films d'espionnage est la manière dont il aborde la question du héros : contrairement à James Bond, les Beatles (les quatre, car même si Ringo est la principale cible des ennemis le groupe fonctionne toujours comme une unité) sont plus à même de fuir les problèmes qui les encerclent qu'à les confronter — un trait

¹⁷⁵ « [After the scene of "I Need You" where they wore these military-style jackets in khaki] within three months all khaki uniforms were sold out in Buenos Aires and Argentina. [...] And if, as John did, we put him in National Health glasses, they became almost unobtainable in England within a couple of months of the film appearing. It's a frightening responsibility. » [Lester dans le documentaire *The Beatles in Help!*, 2007, nous traduisons]

¹⁷⁶ Roland Reiter, *The Beatles on Film: Analysis of Movies, Documentaries, Spoofs and Cartoons*, Bielefeld : Transcript Verlag, 2015, p. 67

sans doute contribuant à la réinvention des dynamiques de représentation de la masculinité dans *Help!* dont nous parlerons plus bas, recourant aux théories de Martin King. Les Beatles sont donc dépeints comme anti-héros : coincés dans une situation qui, à leur avis, ne les concerne pas et à laquelle ils ne savent pas non plus faire face, ils optent pour l' « *escape* ». Il est encore intéressant de noter que les vilains sont plus intéressés par l'anneau que par les Beatles, ce qui nous semble se porter comme une métaphore de l'obsession des fans, qui à son tour se construit surtout autour du mythe lié au groupe.

5.2. « *Escape* » dans la relation des Beatles avec le film

L'éloignement des Beatles par rapport au film n'a pas été aussi facilement remarqué par le public — bien que les plus attentifs et les critiques notent un certain désintérêt du groupe par le projet, surtout à travers leur incapacité à s'engager dans leurs rôles ; après tout, et comme nous l'avons vu avec sa réception lors de sa sortie, *Help!* montre que les Beatles étaient de faibles acteurs, et raconte une histoire qui semble trop fantaisiste.

Leur manque d'engagement avec le film peut être vu comme une piste de plus pour comprendre le besoin du groupe à se détacher du mythe surhumain qui avait été créé, ce qui à notre avis se traduit par une attitude de la part des Beatles qui les voit s'approcher pour la première fois de l'auto-parodie représentative. Même si, comme nous l'avons vu, les personnages des Beatles dans *Help!* sont eux mêmes une construction à partir des stéréotypes déjà existants de *A Hard Day's Night*, les membres du groupe les approchent d'une manière très caricaturale, au lieu d'articuler uniquement leur performance dans le film soit comme une extension de leurs propres personnalités soit en jouant simplement un rôle. Nous dirons donc que cette exagération dérive bien sûr de leur statut de célébrité sans précédent, mais qu'elle survient aussi de leur besoin de se distancer du poids du succès, résultant en un « *escape* » de la réalité elle-même.

Si, avec *A Hard Day's Night*, les Beatles s'amusaient encore avec leur recherche d'identité collective comme artistes et de leur place dans le métier, dans *Help!* il y a une sous-note en désaccord avec le monde qui les entoure, et leur absence du profondeur psychologique substitue leur engagement dans le projet. À cet aspect s'ajoute, et pour la première fois, un élément externe important qui va non seulement contribuer à l'éloignement du groupe par rapport au film mais aussi au portrait que *Help!* fit des Beatles : l'usage de drogues.

Le premier contact des quatre Beatles avec la marijuana s'est fait le 28 août 1964 à New York, vers la fin de leur tournée aux États Unis, quand ils ont enfin été présentés à Bob Dylan. L'admiration entre le groupe et le musicien étant réciproque depuis le début de l'année, cette rencontre est sans aucun doute d'un symbolisme crucial dans l'ensemble de l'histoire de la musique Pop, mais à part ses futures conséquences au niveau créatif pour les deux parties, ce bref rendez-vous n'aurait rien eu d'extraordinaire s'il n'avait pas été marqué par un petit grand détail qui changera les Beatles d'une manière assez drastique : ils fument de la marijuana ensemble pour la première fois.



39. John Lennon et Bob Dylan dans une scène de *Eat The Document* (D.A. Pennebaker, 1972)

Cet événement apparemment inoffensif et ordinaire est sans doute l'un des tournants les plus importants de la carrière des Beatles — et si l'importance que l'on donne à ce moment peut paraître un peu exagérée, il faut nous remémorer que plusieurs auteurs se réfèrent à cet événement comme l'un des points-clés de la musique Pop des années soixante : Nick Bromell, par exemple, mentionne la rencontre historique dans son livre *Tomorrow Never Knows - Rock and Psychedelics in the 60s* comme « l'un des moments les plus importants de l'histoire de la culture populaire américaine du vingtième siècle¹⁷⁷, » même s'il le situe deux jours après, le 30 août¹⁷⁸.

¹⁷⁷ « *one of the most consequential moments in the history of twentieth-century American popular culture.* » [Nick Bromell, *Tomorrow Never Knows - Rock and Psychedelics in the 60s*, Chicago et Londres : The University of Chicago Press, 2000, p. 60, nous traduisons]

¹⁷⁸ Nous utilisons la référence la plus communément acceptée du 28 août, qui est souvent mentionnée par journalistes et auteurs, et qui est aussi la date que le site The Beatles Bible attribue à la rencontre : <http://www.beatlesbible.com/1964/08/28/bob-dylan-turns-the-beatles-on-to-cannabis/> [consulté le 23 août 2015]

Help! constitue le premier document filmique des Beatles où l'on regarde le groupe clairement sous l'influence de la marijuana, et même si le groupe ne contribue presque en rien à la conception de l'histoire du film, on peut facilement s'apercevoir du rôle de ce nouvel élément toxique dans la manière dont les quatre garçons attaquent le projet, le réalisateur Richard Lester confirmant que les quatre « étaient tout le temps défoncés¹⁷⁹ ». Cette « défonce » constitue un élément d'éloignement de plus entre les Beatles et le film : leur manque d'identification avec le scénario allié à un oubli systématique de leurs répliques — un exemple étant la scène où les quatre garçons jouent aux cartes pendant leur refuge au Palais de Buckingham, et dont les tournages ont pris plusieurs jours¹⁸⁰ — empêche le bon déroulement du projet à un niveau pratique.

Ce nouvel élément change non seulement le rapport des Beatles avec le film, mais aussi l'approche des Beatles envers leur métier, la manière dont ils se regardent eux-mêmes, et, par conséquent, leur image publique. Steve Turner, dont la recherche sur le groupe se concentre surtout sur ses dimensions religieuses et spirituelles, soutient que l'introduction de la marijuana au sein des Beatles change la façon dont ils s'apercevaient des limites de la conscience et de l'esprit humain, en fournissant une preuve de l'existence des réalités au-delà du plan physique. Turner rappelle que « l'effet immédiat de [la marijuana] sur les Beatles a été celui de leur donner un sentiment de liberté¹⁸¹, » ce qui est lié à l'exploration des limites de leur créativité, mais aussi au concept d'« *escape* » lui-même. Turner remarque aussi que ce changement de perception des compositeurs du groupe résulte en une préoccupation des thématiques qui n'avaient jamais été discutées dans leurs paroles, comme la mort¹⁸². Même s'ils les utilisent dans des termes bien moins dramatiques — on mentionne par exemple les réflexions existentielles plus profondes de « *In My Life* », « *You've Got To Hide Your Love Away* », ou même « *Help!* », toutes écrites pendant la période —, l'approche qu'ils font de ces thématiques traditionnellement plus sombres et plus intenses change drastiquement après 1965.

¹⁷⁹ « *They were high all the time we were shooting. But there was no harm in it then. It was a happy high.* » [Lester cité par Philip Norman, *Shout! The Beatles in Their Generation*, Londres : Pan Books, 2004, p. 246, nous traduisons]

¹⁸⁰ Bob Neaverson, *The Beatles Movies*, Londres : Cassell, 1997, p. 32

¹⁸¹ « *The immediate effect of the drug on the Beatles was to give them a feeling of freedom.* » [Steve Turner, *The Gospel According to the Beatles*, Louisville : Westminster John Knox Press, 2006, p. 102, nous traduisons]

¹⁸² *ibid* p. 104



40. Les Beatles pendant la scène au Palace de Buckingham dont les tournages durent plusieurs jours (crédit photo : Michael Ochs Archives/Getty Images)

Si l'on peut arguer que la représentation des Beatles en allumés dans *Help!* se fait à partir d'une construction *a posteriori*, et qui dérive à son tour de l'historisation dont le groupe a fait l'objet surtout à partir des années quatre-vingt, son retard n'arrive pas forcément d'une absence d'évidences dans le film, mais plutôt en raison d'une méconnaissance du grand public en 1965 par rapport aux enjeux liés à une contre-culture de la drogue. Hors les regards vitreux des quatre Beatles et leurs expressions ouvertement blafardes tout au long du film, on remarque un détail dans le générique de fin qui confirme la présence d'un catalyseur créatif de plus dans *Help!* : si l'on regarde attentivement les plaisanteries du groupe à moitié cachées par le diamant de l'anneau de Ringo en premier plan, on peut les voir patienter dans la file d'attente avant de se diriger vers la caméra comme s'ils saluaient l'audience après un concert ; McCartney tient un objet dans ses mains qui n'est ni plus ni moins qu'une énorme pipe à eau — si l'on pouvait avoir des doutes, ils se dissipent lorsque McCartney s'approche de la caméra et expire la fumée. Cette hardiesse de sa part confirme les soupçons du public plus attentif et constitue peut-être le seul trait représentatif du groupe choisi et contrôlé par les Beatles eux-mêmes dans la totalité du film — marquant aussi les débuts d'un « *escape* » de leur

image publique de bons garçons, même si cela ne se produit pas encore d'une façon complètement évidente.

5.3. « *Escape* » dans la représentation des dynamiques de genre traditionnelles

L'influence que les Beatles ont eu dans le changement de certains paradigmes sociaux et politiques de leur époque était énorme depuis les débuts de leur carrière : ils défient notamment la ségrégation sociale aux États-Unis en refusant de jouer devant une audience où blancs et noirs étaient séparés¹⁸³. Mais ils ont aussi eu un rôle central dans la réinvention des codes de sexe et genre dans la société occidentale, *Help!* pouvant être considéré comme un exemple primordial de ce processus. À la base de cette réinvention nous trouvons l'émergence d'un nouveau paradigme de représentation de la masculinité qui est visible chez les Beatles par leur mode vestimentaire — Shawn Lewy note que « avant les années soixante, seulement les gays, les noirs, et les artistes osaient s'habiller en rose, pourpre, jaune, orange, ou rouge ; mais à peu près au même moment que les Beatles étaient mis dans des costumes chics par Brian Epstein, les jeunes hommes à Londres commençaient à se sentir confortables dans des couleurs sauvages qui auraient fait rougir de honte leurs pères et grands-pères¹⁸⁴ » —, leur interaction les uns avec les autres, et la manière dont ils se regardent eux-mêmes. Pour que nous puissions mieux discuter de cette thématique et vérifier dans quelle mesure cette réinvention a un rôle pertinent dans le changement de leur image publique, nous partons dans un premier temps des idées de Martin King, qui discute précisément de *Help!* comme moment-charnière pour le début de cette réinvention.

Dans son livre *Men. Masculinity and the Beatles*, Martin King affirme que le concept de métrosexualité tel qu'il a été formulé par Mark Simpson dans les années quatre-vingt-dix peut déjà être visible dans *Help!*. King soutient son point de vue en remarquant que le « style, apparence, vie de *playboys*, et espace domestique rempli d'artefacts » des Beatles dans le film les transforme en

¹⁸³ Selon DeMain, le 6 septembre 1964 les Beatles annoncent durant une conférence de presse qu'ils ne seront pas là [au concert] « si les noirs ne sont pas autorisés à s'asseoir n'importe où. » [Bill Demain, « Come Together, » in *The Beatles: Ten Years That Shook The World*, sous la dir. de Paul Trynka, 144, Londres : Mojo/The Book People, 2004]

¹⁸⁴ « *Before the '60s, only gay men, blacks, and entertainers dared to dress in pinks, purples, yellows, oranges, or reds ; but at roughly the time the Beatles were being put into smart collarless suits by Brian Epstein, young men in London began to feel comfortable in wild colours that would've made their dads and grandads blush in shame.* » [Shawn Levy, *Ready, Steady, Go! - Swinging London and the Invention of Cool*, Londres : Fourth Estate, 2003, p. 119, nous traduisons]

métrosexuels « avant l'invention même de ce concept¹⁸⁵. » L'auteur n'est pas le seul à mentionner l'influence des Beatles dans la réinvention du paradigme de représentation de la masculinité : Nick Bromell rappelle que le groupe apportait un « mélange d'autorité, vulnérabilité, et fiabilité [qui] modelait quelque chose de vraiment nouveau dans la culture américaine¹⁸⁶, » ajoutant qu'ils échangeaient le « silence masculin stoïque et l'ironie froide » par une célébration des joies de la « communication réciproque¹⁸⁷. » Bromell ajoute donc une dimension psychologique à la théorie de King, en se référant sans doute à l'attitude juvénile des Beatles par opposition, par exemple, à la masculinité paisible d'autres idoles comme Elvis Presley. À notre avis, cette dimension dérive d'une évolution en direction d'une meilleure articulation entre les rôles d'homme et de femme qui était en marche dans les années soixante, et que récupérait une étourderie presque enfantine qui semblait faire référence à une époque où les rôles de genre (et donc les rapports fille/garçon) étaient plus neutres — la première enfance.

John Muncie, lui aussi, défend l'émergence d'une démocratisation des représentations de genre avec les Beatles, citant Ehrenreich pour remarquer que le groupe avait une vision de la sexualité « libérée de l'ombre de l'inégalité de genre » et qu'ils se moquaient des rôles rigides de genre « qui divisaient le paysage américain entre « à lui » et « à elle »¹⁸⁸. » Marshall souligne ce tournant révolutionnaire en disant que les Beatles articulaient « une présentation de personnalité qui jouait avec la construction de la sexualité publique¹⁸⁹, » ce qui semble confirmer le défi de l'ordre social fait par les représentations du groupe tout en permettant une approche plus libérale de la sexualité. Et si cette lecture peut paraître un peu forcée en raison d'être faite dans sa majorité *a posteriori*, nous

¹⁸⁵ « *their style, appearance, and artefact-filled homosocial living space, coupled with their "playboy" lifestyle, makes them metrosexual before it had been invented.* » [Martin King, *Men, Masculinity and the Beatles*, New York : Routledge, 2013, p. 52, nous traduisons]

¹⁸⁶ « *a mix of authority, vulnerability, and trustworthiness [that] modeled something very new to American culture.* » [Nick Bromell, *Tomorrow Never Knows - Rock and Psychedelics in the 60s*, Chicago et Londres : The University of Chicago Press, 2000, p. 26 nous traduisons]

¹⁸⁷ « *The Beatles broke out of the mold of stoic masculine silence and cool irony to celebrate the risks and joys of reciprocal communication.* » [ibid]

¹⁸⁸ « *The Beatles construed sex more generously and playfully, lifting it out of the rigid scenario of mid-century American gender roles... Theirs was a vision of sexuality freed from the shadow of gender inequality because the group mocked the distinctions that bifurcated the American landscape into "his" and "hers".* » [Ehrenreich 1992 : 535 cité par John Muncie, « The Beatles and the Spectacle of Youth, » in *The Beatles, Popular Music and Society: A Thousand Voices*, sous la dir. de Ian Inglis, 35-52, Londres : MacMillan Press, 2000, p. 42, nous traduisons]

¹⁸⁹ « *The Beatles articulated a presentation of personality that played with the construction of public sexuality.* » [P. David Marshall, « The Celebrity Legacy of the Beatles, » in *The Beatles, Popular Music and Society: A Thousand Voices*, sous la dir. de Ian Inglis, 163-175, Londres : MacMillan Press, 2000, p. 167, nous traduisons]

remarquons que, dans un article du *Cedars Rapids Gazette* en août de 1964¹⁹⁰, un psychiatre expliquait que c'était exactement le charme androgyne des Beatles qui attirait les filles (pour sa plupart pré-adolescentes) car, à son avis, une masculinité trop marquée pourrait les effrayer.

Tout d'abord, il est important de rappeler que ce genre de représentations n'était pas la norme à l'époque. Pendant les années soixante au Royaume-Uni, les limites de la sexualité masculine et les enjeux qui lui étaient liés semblaient être définis par deux éléments contradictoires : d'un côté, on avait encore le spectacle traditionnel de variétés (ce que l'on appelait le *music-hall*) avec un fort héritage « *camp* », qui brouillait les genres en montrant souvent des hommes habillés en costumes de femmes. D'un autre côté, il faut souligner que, au début de la décennie, l'homosexualité était non seulement socialement inacceptable mais aussi un crime puni par la loi britannique : ce n'est qu'en 1967 — ironiquement, l'année de la mort de Brian Epstein — que les actes homosexuels ont finalement été officiellement autorisés mais juste s'il s'agissait de deux hommes d'âge adulte. Cette dualité semble dénoncer une répression dans le développement d'identités de la société britannique de l'époque tout en empêchant une évolution salutaire dans la représentation des masculinités, particulièrement celles du monde du spectacle, un moyen privilégié pour pousser les limites qui permettraient un changement plus approfondi des mentalités.

Pour mieux comprendre le rôle que *Help!* a joué dans ce changement, retournons-nous vers les différences entre ce film et *A Hard Day's Night*. Comme Reiter le remarque, dans *Help!* les Beatles y sont dépeints comme « des artistes gâtés et excentriques » tandis que, dans *A Hard Day's Night*, ils étaient encore « les garçons d'à-côté¹⁹¹ » — une différence importante si l'on pense qu'il n'y a que douze mois de distance entre les deux films. Il attire l'attention sur le fait que, dans *Help!*, il y a même quelqu'un pour prendre soin du jardin, et que les garçons ont toute une sorte de curieux gadgets et d'articles de luxe à leur disposition, ce qui semble jouer un rôle important dans la manière dont leur masculinité est dépeinte dans le film, vu que leur attitude envers le loisir semble se situer d'un côté traditionnellement beaucoup plus lié au domaine du féminin.

¹⁹⁰ Lloyd Shearer (1964, 2 août), « The Beatles - How Long Will They Last?, » *Cedar Rapids Gazette* (Iowa), p. 101, <https://newspaperarchive.com/cedar-rapids-gazette-aug-02-1964-p-101/> (consulté le 1er octobre 2018)

¹⁹¹ « *spoiled and eccentric entertainers [...] boys-next-door.* » [Roland Reiter, *The Beatles on Film: Analysis of Movies, Documentaries, Spoofs and Cartoons*, Bielefeld : Transcript Verlag, 2015, p. 70, nous traduisons]



41. La scène de la salle de bain d'une esthétique homoérotique montrant les Beatles comme anti-héros maladroits par opposition à la masculinité brute que l'on était habitués dans des situations similaires.

Il y a aussi une légère esthétique homoérotique dans la manière dont les relations entre les quatre Beatles sont représentées dans le film : tandis que dans *A Hard Day's Night* on voyait leur camaraderie comme quelque chose d'encore lié à l'univers de l'enfance (la scène où ils demandaient au monsieur dans le train de leur « retourner leur ballon » en est un très bon exemple de cela), leur proximité dans *Help!* suggère un sentiment différent, car on ressent qu'ils ne sont plus des « garçons ». Ceci s'ajoute à leur statut d'anti-héros maladroits, qui s'oppose à la masculinité brute que l'on regardait dans des films d'action similaires — on observe même une sensibilité exagérée comme celle de Ringo qui pleure voyant ses vêtements sales de peinture.

Help! semble donc être parmi les premiers exemples cinématographiques de la nouvelle génération où l'on voit des personnages masculins assumer des traits qui étaient habituellement liés à la représentation des femmes, comme la faiblesse d'esprit, la sentimentalité, ou le regret de vivre une vie hédoniste, échappant de cette manière aux représentations traditionnelles de genre. Si l'on pense à des exemples issus du cinéma qui dépeint la *Swinging London*, et qui était par défaut avant-gardiste dans la mesure où il essayait de se porter comme un portrait des interactions quotidiennes de la jeunesse londonienne, on peut y découvrir des personnages masculins qui méditent sur les

conséquences de leur vie de *playboy* (*Alfie*, 1966), qui luttent contre des problèmes mentaux dérivés des peines d'amour (*Morgan - A Suitable Case For Treatment*, 1966), ou qui se déclarent inexpérimentés dans l'art de séduire une femme (*The Knack... And How To Get It*, 1965). Tout cela ajouté aux codes vestimentaires de plus en plus influencés par la mode unisexe, se mêle au brouillard représentatif de genre au cinéma et pose de nouvelles questions sur l'exclusivité binomiale des sexes.

D'un côté plus lié aux caractéristiques techniques du film, et ciblant principalement les séquences musicales dont l'approche novatrice, comme nous l'avons vu, se voit comme point de départ pour la vidéo musicale indépendante, il est intéressant de considérer la distinction que Gary Burns fait entre le cinéma et la télévision. En citant Kinder, qui à son tour souligne que le cinéma « est identifié comme masculin, plus que [...] la télévision, qui est identifiée comme féminine, » Burns défend l'existence d'un mélange croissant des caractéristiques de genre représentées par les deux médias visuels, disant que Kinder « identifie la vidéo musicale comme une arène privilégiée dans la « bataille » des médias des sexes et des générations¹⁹². »

Alors que la vidéo musicale, bien qu'encore insérée dans le récit principal du film et sans avoir une « arène » communicationnelle indépendante, souffre d'importantes évolutions d'un point de vue technique et conceptuel qui se voient comme des conséquences naturelles d'une nouvelle approche représentative, la dilution des barrières entre les différents médias permet aussi qu'une destruction du caractère hermétique de leurs langages puisse avoir lieu, tout en proportionnant un nouveau regard qui ne se base pas sur l'aspect réducteur et traditionnel du binôme. Ce sont donc l'innovation conceptuelle et le langage hybride choisis pour la plupart des séquences musicales de *Help!* qui s'ajoutent à la contribution du film à cette réinvention des représentations de genre, permettant les Beatles d'émerger comme pionniers aussi dans ce champ.

¹⁹² « [Film is] gender-identified as male, more than [...] television, which is gender-identified as female” “[Kinder] identifies music video as a prime arena in the media ‘battle’ of the sexes and generations. » [Gary Burns, « Refab Four: Beatles for Sale in the Age of Music Video, » in *The Beatles, Popular Music and Society: A Thousand Voices*, sous la dir. de Ian Inglis, 176-188, Londres : MacMillan Press, 2000, p. 185, nous traduisons]

6. *Help!* portrait d'une lassitude annoncée ?

« Au milieu des années soixante nous sommes tous devenus fétichistes à tout prix. Nous savions tous que Robin et Batman étaient pédés. « Kinky » était un mot que tout le monde appliquait à tout à l'exception peut-être des choux de Bruxelles. À la fin ça a perdu son charme¹⁹³. »

Cette citation de George Melly, faite au début des années soixante-dix, démontre le cynisme avec lequel certains auteurs et journalistes regardaient le « *hype* » des *Swinging Sixties* — même avec seulement cinq ou six ans de recul. La manière dont Melly décrit l'appropriation presque ridicule que les médias ont fait de certains éléments de la contre-culture Pop ne nous paraît pas comme très nouveau, surtout si l'on remarque qu'une telle appropriation a encore lieu de nos jours. C'est dans cette super-exploration d'une esthétique dite *underground* que l'on commence, encore pendant les années soixante, à voir l'émergence de toute une industrie seulement dédiée à profiter au maximum des modes passagères et jetables, le cas de la plupart des éléments créés par la culture populaire.

Où *Help!* se place-t-il exactement dans ce détournement étrange ? Si l'on se rappelle que le deuxième long-métrage des Beatles a été fait dans un esprit de propagation d'une formule qui avait été très bien réussie l'année précédente avec *A Hard Day's Night*, nous comprenons facilement que le film n'est, dans sa première essence, qu'une sorte d'exploitation d'une certaine esthétique et de ses principaux agents dont la popularité, selon l'industrie musicale de l'époque, ne durerait que deux ou trois ans de plus. Même si, comme nous l'avons vu, Richard Lester tente d'éviter un « *remake* coloré » du premier film du groupe, *Help!* ne voit pas les Beatles se surpasser eux-mêmes en tant qu'artistes ; en revanche, il montre les quatre garçons devenant de plus en plus éloignés d'un statut qu'ils ne regardent plus comme leur appartenant, leur désintérêt pour la manière dont l'industrie cinématographique fonctionne s'ajoutant à leur manque d'engagement effectif envers le projet. John Robertson, dans son texte *Help! The End of the Beginning*, explique que « mois après mois, les Beatles s'éloignaient de plus en plus de l'image qu'on leur avait demandé de dépeindre dans *Help!*

¹⁹³ « *In the middle-60s we all became fetishists at any rate vicariously. We all knew Robin and Batman were pouves. 'Kinky' was a word everybody applied to everything except perhaps brussels sprouts. In the end it palled.* » [George Melly, *Revolt Into Style*, New York : Doubleday & Company, 1971, p. 192, nous traduisons]

[...] Dix semaines après [la fin des tournages] ils sont allés à la première de leur film à Leicester Square, Londres, et ont du mal à se souvenir qui ils avaient été¹⁹⁴. »

Néanmoins, tout n'a pas été mauvais dans *Help!* ; une observation plus attentive de son héritage démontre que le film comporte des éléments importants pour comprendre l'évolution de certains aspects de la culture populaire, fournissant encore un portrait (inévitavelmente daté) de l'esthétique cinématographique Pop qui a peu à peu remplacé la grisaille du *Kitchen Sink drama* au Royaume-Uni. Parmi les nombreux exemples de cette nouvelle approche filmique dépeignant la fraîcheur colorée de la jeunesse londonienne, on trouve aussi *Smashing Time* (1967), l'aventure de deux filles qui cherchent la gloire et la fortune à Londres, *Bedazzled* (1967), une adaptation comique du mythe de Faust aux *Swinging Sixties*, ou encore, et dans un esprit complètement différent, le chef d'œuvre d'Antonioni, *Blow-Up* (1966). Comme *Help!*, ces films apportaient une explosion de rythme et de couleur au cinéma britannique et essayaient de dépeindre l'euphorie vécue pendant ces temps-là — même si elle n'était destinée qu'à une petite minorité.

Tandis que Piotrowski affirme que le thème central de *Help!* est « un commentaire sur la nature obsessionnelle et parfois violente des fans des Beatles et la manière dont cette nature était devenue un problème dans le développement du groupe en tant que musiciens¹⁹⁵, » nous dirions plutôt qu'il s'agit de la question de l'« *escape* » menée à l'extrême — ils s'échappent physiquement dans le film, et avec l'aide de drogues dans la vraie vie — qui occupe la place centrale, ne permettant pas de relation salutaire entre le groupe et le public, à laquelle s'ajoute une fatigue inévitable des Beatles par rapport à leur besoin de jouer ce rôle d'« idole. » Derek Taylor explique ce trait à travers le point de vue de George Harrison, qui avait toujours été le Beatle le plus contraire à leur statut de célébrité à tout prix : « comme George l'a dit lui-même, vers 1965, le côté nouveauté d'être célèbre s'était dissipé. Il n'y prendrait plus jamais de plaisir de la même manière¹⁹⁶ ».

¹⁹⁴ « *With each passing month, The Beatles slipped further away from the image they had been asked to portray in Help! [...] Ten weeks [after the end of the filming] they attended the gala premiere of their movie in London's Leicester Square, and struggled to remember who they'd been.* » [John Robertson, « *Help! The End of the Beginning*, » (160-167) in *The Beatles: Ten Years That Shook The World*, sous la dir. de Paul Trynka, Londres : Mojo/The Book People, 2004, p. 167, nous traduisons]

¹⁹⁵ « *a commentary on the sometimes violent and obsessive nature of the Beatles' fans and how that relationship has proved problematic to the band's development as musicians.* » [Stephanie Anne Piotrowski, « *All I've Got To Do Is Act Naturally*": *Issues of Image and Performance in the Beatles' films*, thèse, Université de Exeter, 2008, p. 110, nous traduisons]

¹⁹⁶ « *As George has said, by 1965, the novelty of being famous had worn off. He was not to enjoy the fame in the same way again.* » [Derek Taylor in George Harrison (avec Derek Taylor), *I Me Mine*, Londres : Phoenix, 2004, p. 36, nous traduisons]

Toujours dans cette thématique d' « *escape* », Kevin Courier, dans son livre *Artificial Paradise : The Dark Side of the Beatles' Utopian Dream*, note que l'année 1965 est aussi marquée par les premiers signes d'éloignement entre Lennon et McCartney, qui semblaient commencer à pousser le groupe vers deux directions distinctes. Courier suggère que la seule raison pour qu'une telle rivalité ne soit pas immédiatement visible a été la continuation de leur vie en tournée : « à cet l'instant [1965], ce qui maintenait les Beatles ensemble était la relation dynamique entre le groupe et leur audience. Jouer devant un public, même avec ses périls, maintenait l'identité du groupe intacte. Tant qu'ils resteraient en tournée, les tensions entre chaque membre du groupe étaient sublimées dans le plus grand bien du groupe et de leur musique¹⁹⁷. » De ce fait, et si 1965 voit les dynamiques interpersonnelles des Beatles encore assez salubres en matière d'engagement du groupe avec un public qui les idolâtrait, l'année suivante apporte l'effondrement de l'univers qui les entourait et qui semblait initialement inoffensif, précipitant un changement important dans la perception qu'ils avaient de leur statut de célébrité, comme l'explique Albert Goldman : « être un messie, [...] c'est se risquer à devenir un martyr. Cette vérité alarmante a été la grande leçon que les Beatles ont appris en 1966¹⁹⁸. »

En 1966 les Beatles vont franchir définitivement la ligne entre le divertissement frivole et l'engagement dans des questions plus complexes et sérieuses, *Help!* constituant le tout dernier portrait d'une certaine innocence. Même si leur statut d'idole n'a été contesté — du moins d'une manière plus grave et organisée — qu'à la fin de 1967 avec l'échec de *Magical Mystery Tour*, une série d'événements qui ont lieu en 1966 changent les règles du jeu et obligent le groupe à repenser leur place dans l'équation du succès, ce qui impliquait aussi une toute nouvelle stratégie du côté visuel. Ainsi, nous pouvons dire que l'image publique du groupe à travers *Help!* ne laisse pas deviner les défis auxquels le groupe fera face l'année suivante. 1965 est la toute dernière année de leurs noces avec leur public, coïncidant aussi avec la fin de la fraîcheur et de l'euphorie optimiste de la Pop. Personne n'était préparé à ce qui allait suivre.

¹⁹⁷ « *For now, what held the Beatles together was the dynamic relationship between the band and its audience. Playing in front of a live crowd, despite its hazards, kept the group's identity intact. As long as they stayed on the road, the inner tensions of each group member was sublimated into the greater good of the band and its audience.* » [Kevin Courier, *Artificial Paradise: The Dark Side of the Beatles' Utopian Dream*, Westport : Praeger Publishers, 2009, p. 116, nous traduisons]

¹⁹⁸ « *To be a messiah [...] is to risk becoming a martyr. This alarming truth was the great lesson the Beatles learned in 1966.* » [Albert Goldman, *The Lives of John Lennon*, New York : William Morrow and Company, 1988, p. 200, nous traduisons]

III. « PAPERBACK WRITER » ET « RAIN » : UNE AUTRE SOLUTION REPRÉSENTATIVE

Les deux vidéos de « Paperback Writer » et « Rain » (1966) constituent la dernière étape de cette première partie, dans la mesure où elles sont les tous derniers objets visuels où l'on voit une certaine unité visuelle du groupe, qui est encore représentée selon la vision d'Epstein. Elles marquent donc la fin de l'influence directe du manager sur l'image des Beatles et sur leur présentation publique, tout en représentant esthétiquement et conceptuellement l'éloignement du groupe par rapport à ses fans : plus que l'« *escape* » que l'on pouvait apercevoir dans *Help!*, le concept central de ces deux vidéos est une certaine crise de représentation provoquée surtout par leur arrêt imminent des tournées et par l'individualisation croissante de chaque membre. Une certaine panique morale du public par rapport aux Beatles, et qui se voit à travers une multiplicité d'événements contemporains de la création de ces vidéos, alimente cette crise, précipitant l'objet visuel comme substitution de la présence effective du groupe. George Martin résume l'esprit généralisé de l'année en disant que « en 1966, les Beatles se trouvaient à bord d'une voiture qui dévalait la pente. Ce n'était pas comme si quelqu'un appuyait trop fort sur l'accélérateur, mais plus comme si personne n'avait de pied sur le frein¹⁹⁹. »

« Paperback Writer » et « Rain » précipitent et résultent d'une réflexion fondamentale des dynamiques de diffusion de l'image des Beatles. Elles reflètent un moment déterminant et transformateur dans leur carrière, et qui se voit en trois niveaux distincts bien que reliés : musical, conceptuel, et visuel. Du côté musical, le groupe lance en 1966 l'un de leurs albums des plus importants et influents, qui apporte l'expérimentation et l'innovation musicales aux masses à travers de leur intégration dans l'univers de la musique Pop : *Revolver*, sorti en août, est responsable de nombreuses « premières fois » pour les Beatles — le premier morceau construit seulement à partir de boucles sonores et de *sampling* (« Tomorrow Never Knows ») ; la première fois qu'un morceau de George Harrison, dont la visibilité comme compositeur se faisait de plus en plus sentir au sein du groupe, ouvre un album (« Taxman ») ; le premier solo de guitare enregistré à l'envers (« I'm Only Sleeping ») ; ou encore les premiers morceaux sur lesquels aucun Beatle ne joue d'un instrument (« Eleanor Rigby », « Love You To »). L'importance de *Revolver* se voit aussi du côté stratégique : si *Rubber Soul*, l'album précédent, contenait déjà des chansons qui s'avéraient très difficiles de jouer en concert, l'exotisme et l'avant-gardisme de la presque totalité de *Revolver* assurait que les nouvelles

¹⁹⁹ « In 1966 the Beatles were in a car that was going downhill too fast. (...) It wasn't so much that somebody was pressing the accelerator too hard ; it was that nobody had their foot on the brake. » [George Martin, (avec William Pearson), *Summer of Love - The Making of Sgt Pepper*, Londres : Macmillan, 1994, p. 6, nous traduisons]

compositions du groupe étaient impossibles d'être reproduites en *live*, ce qui a donné aux Beatles un argument de plus pour arrêter leurs interminables tournées.

Cet aspect nous amène au côté conceptuel, voire organisationnel du groupe, qui souffre aussi d'importants changements. Après leur tournée d'été de 1966 aux États-Unis, culminant avec le concert du 29 août au Candlestick Park de San Francisco, les Beatles décident unanimement de ne plus donner de concerts — même s'ils jouent une dernière fois au Royaume-Uni l'automne de la même année. Leur décision a créé une série de précédents sur la manière dont la musique Pop était diffusée à cette époque-là, et soulève de questions cruciales notamment sur la nécessité de réinventer le paradigme représentatif du groupe. Ce changement est central pour comprendre le besoin des Beatles de se faire représenter par des objets qui remplaçaient leur présence effective, le refus radical de prolonger la sur-visibilité du groupe nous aidant à comprendre l'impact que les événements de cette année-là ont eu sur leurs choix artistiques et conceptuels jusqu'à la fin de leur carrière comme groupe.

Une toute nouvelle ère pour le côté visuel du groupe est ainsi née, les Beatles n'étant plus disponibles qu'à travers des objets qu'ils choisissent pour les remplacer. Les vidéos de « Paperback Writer » et « Rain » ont donc un poids révolutionnaire énorme qui se sent à travers leur caractère novateur en ce qui concerne leur approche esthétique et technique, mais aussi dans la manière dont ils contribuent au remplacement progressif, absolu, et irréversible de la présence des Beatles par leur image.

Nous commencerons ce chapitre discutant des caractéristiques des vidéos de « Paperback Writer » et « Rain », ainsi que de l'approche esthétique choisie : « Paperback Writer » et « Rain » se voient comme un prélude de la Pastorale Anglaise, qui est à son tour un sous-genre du psychédéisme britannique, et qui évoque un certain besoin de retour au calme bucolique de la campagne et à l'innocence de l'enfant, l'« *escape* » se voyant pourtant toujours comme thématique centrale. Ensuite, nous parlerons du contexte de leur création, la décision irrévocable des Beatles d'arrêter leurs tournées, tout en expliquant les raisons qui causèrent ce déni, apparemment soudain et inattendu, de leur statut d'idole presque inchangé depuis le début de leur carrière, et qui dérivent de plusieurs aspects qui commencent de leurs besoins artistiques jusqu'à l'assurance de leur intégrité physique et mentale. Ceci est un aspect central dans notre analyse des objets car il nous permet de regarder ces vidéos plutôt comme un début des remplacements du groupe et non des simples extensions de son image.

C'est en nous penchant sur la question de l'image que nous discuterons de la manière dont les Beatles sont dépeints dans ces vidéos, signalant tout d'abord l'individualisation croissante des membres du groupe, un aspect fondamental qui constitue une des caractéristiques principales de la crise représentée par « Paperback Writer » et « Rain », mais aussi les différences entre leur portrait fait par ces vidéos et celui d'objets similaires conçus au préalable, notamment leur nouvelle image *cool* et sereine, l'abandon progressif du langage performatif dans la vidéo musicale (ce qui résulte dans un abandon de leur image exclusivement comme interprètes), et l'isolement du groupe par rapport au public qui y est dépeint, symbolisant l'éloignement d'une réalité de star qui ne le servait plus. Finalement, nous expliquerons le caractère central que ce tournant-charnier occupe dans l'évolution visuelle du groupe, se portant comme l'un des premiers moments où l'on voit la « recherche de soi » émerger de leurs représentations visuelles.

1. « Paperback Writer » et « Rain » : le début d'un nouveau paradigme représentatif

1.1 Caractéristiques des vidéos : réalisation, tournage, but promotionnel

Dirigées par Michael Lindsay-Hogg (qui travaillera avec le groupe plusieurs fois, notamment dans les vidéos de « Hey Jude » et « Revolution », en dirigeant aussi *Let It Be*) pendant le mois de mai de 1966, les vidéos de « Paperback Writer » et « Rain » ont un poids visuel et conceptuel crucial, se portant comme un moment-charnière dans la carrière des Beatles dans la mesure où elles sont contemporaines de la fin des va-et-vient des tournées (même si leur tout dernier concert n'eut lieu qu'en août), signalant de cette façon, et d'une manière irréversible, le début du remplacement absolu de leur présence effective par des objets qui les représentent. Nous pouvons donc considérer les vidéos promotionnelles de « Paperback Writer » et « Rain », que nous aborderons toujours comme un seul objet parce qu'elles ont été tournées ensemble et pour leur unité stylistique, comme le prélude d'une nouvelle ère visuelle pour le groupe, qui aura son début effectif avec « Strawberry Fields Forever » et « Penny Lane » l'année suivante. Cette ère a comme point central une évolution des représentations visuelles du groupe vers un nouveau paradigme visuel (et par conséquent un changement de leur image publique), qui est défini par l'absence des Beatles sur scène mais aussi par l'éloignement du langage exclusivement performatif et promotionnel.

Avant le tournage des vidéos de « Paperback Writer » et « Rain » en extérieur, Lindsay-Hogg fit une première « répétition » en adaptant le langage télévisé utilisé par Joe McGrath pour tourner

quatre petits clips promotionnels alternatifs en studio pour « Paperback Writer » (deux en noir et blanc, deux en couleur) et trois pour « Rain » (deux en couleur, une en noir et blanc). La raison de cette quantité de vidéos était surtout liée à la différence des demandes techniques de la télévision américaine par rapport à l'anglaise : tandis qu'aux États-Unis les transmissions en couleur étaient arrivées pendant les années cinquante, le Royaume-Uni devrait encore attendre la décennie suivante pour connaître le début de la télévision couleur dans toute sa gloire. Lindsay-Hogg a néanmoins ajouté quelques détails particuliers à ces performances filmées qui signalaient déjà une approche plus soignée de ce nouveau média, comme les jeux de transparence avec des papiers colorés (qui n'étaient visibles que dans les versions en couleur) et de gros plans sur les visages des Beatles, une séquence qui devait être placée au début des vidéos. Ces versions de studio nous montrent que le passage au langage de la vidéo musicale comme indépendant de la performance n'a pas été aussi brusque qu'on le pense, et qu'il y avait encore un certain besoin d'avoir des clips plus traditionnels pour promouvoir la musique Pop à la télévision : les versions en couleur étaient destinées au programme *Ed Sullivan Show* (États-Unis) et celles en noir et blanc au *Thank Your Lucky Stars* (Royaume-Uni).

Le lendemain de ces tournages, le groupe filme les vidéos promotionnelles aux jardins de Chiswick. Il y a une différence cruciale entre les clips tournés en studio et les vidéos qui font partie de notre objet d'étude, et qui est bien résumée par Mark Lewisohn dans son livre *The Complete Beatles Chronicle* quand il écrit que ces dernières ont été « filmées, pas enregistrées²⁰⁰ » : sa description dénonce un changement fondamental dans le domaine du langage utilisé, distinguant l'approche presque purement observatrice de la performance du groupe dans les vidéos en studio de la construction soignée d'un objet qui puisse transposer cette barrière plutôt primitive vers la création de quelque chose artistiquement indépendant — le cas des vidéos en extérieur.

La structure de ces deux vidéos est elle-même différente de celle utilisée pour enregistrer les performances du groupe : ils jouent encore de leurs instruments de temps en temps (sauf dans le cas de Ringo, une caractéristique héritée des vidéos de Joe McGrath), même s'ils ne le font pas constamment en *playback* et ne prétendent pas non plus simuler une vraie performance. Toutefois, on y trouve déjà plusieurs plans qui n'ont rien à voir avec le langage performatif, et qui sont intercalés avec ceux-ci : ils se promènent dans les jardins ensemble ou en groupe, ou sont montrés assis et contemplatifs, comme s'ils posaient pour un portrait champêtre.

²⁰⁰ Mark Lewisohn, *The Complete Beatles Chronicle*, Hong Kong : Hamlyn, 1992, p. 222 : « *to film, not to tape* » dans l'original, ce qui remet peut-être à la distinction entre l'univers télévisé et l'univers cinématographique, dont le dernier est souvent considéré comme étant le plus artistique et le premier plutôt lié aux enjeux publicitaires.



42. Les quatre Beatles jouent dans une serre dans la vidéo de « Paperback Writer »

Même si les deux vidéos ont été tournées simultanément — sans doute pour une question d'économie visuelle, une stratégie qui sera utilisée aussi pour les vidéos « Strawberry Fields Forever » et « Penny Lane » l'année suivante, mais aussi pour maintenir une esthétique similaire pour deux morceaux qui sont les faces A et B d'un même single²⁰¹ —, les résultats visuels de « Paperback Writer » et « Rain » sont légèrement différents. Il faut noter que, même si considéré comme l'un des morceaux les plus sous-estimés des Beatles avec son inventivité et innovation technique (il s'agit du tout premier morceau où la bande magnétique est utilisée à l'envers), « Rain » était la face B de « Paperback Writer », et la priorité du tournage était d'avoir une bonne vidéo pour la face A. De ce fait, et sauf dans les séquences où les Beatles font du *playback*, « Rain » semble donc plutôt utiliser des *rushes* issues de la vidéo de « Paperback Writer », comme si l'on profitait des scènes déjà tournées et

²⁰¹ Gillian G. Gaar remarque que « Paperback Writer » / « Rain » est le premier 45T des Beatles dont aucun des morceaux n'aborde le sujet de l'amour, ce qui constitue en lui-même une innovation. [Mike McInerney, Bill Demain, et Gillian G. Gaar, *Sgt Pepper at Fifty: The Mood, The Look, The Sound, The Legacy of the Beatles' Great Masterpiece*, Londres : Omnibus Press, 2017, p. 14]

ultérieurement rejetées. Le résultat apporte un aspect plus *underground* et plus alternatif à « Rain » qui est tout à fait en accord avec son statut de face B mais qui semble dessiner aussi une sorte de côté sombre de « Paperback Writer ».

« Paperback Writer » commence avec quatre gros plans sur les visages des Beatles, passant ensuite à des images de statues des jardins où ils se trouvent. On regarde les quatre Beatles jouer de leurs instruments (sauf pour le cas de Ringo, qui est au fond appuyé sur le côté d'une statue), les plans intercalant entre leur simulation performative et l'impassibilité de Ringo. On voit aussi quelques gros plans de leurs lunettes de soleil, et bien d'autres où tous les quatre se trouvent assis et contemplatifs, entourés de feuillage. « Rain », pour sa part, n'utilise pas assez de plans performatifs. La vidéo débute avec Ringo qui s'éloigne de la sortie du jardin, les fans coincés dehors essayant d'entrer. On coupe sur un plan de John chantant le morceau, et ensuite sur les quatre Beatles, jouant de leurs instruments — une fois de plus, Ringo reste assis sans rien faire. Quelques plans du jardin et d'une serre se suivent, se mêlant au gros plan du visage de Paul (on peut même remarquer son incisive cassée après son récent accident en voiture²⁰²) et un autre montrant Ringo marchant. On regarde une fois de plus le groupe jouant de leurs instruments au milieu des arbres, ainsi que quelques gros plans de chaque membre à l'intérieur de la serre. Après être revenue une fois de plus à leur « performance », la vidéo coupe sur quelques enfants qui jouent dans le jardin, et ensuite sur Ringo, qui semble les regarder. On termine avec des images des Beatles assis et contemplatifs (comme dans la vidéo de « Paperback Writer »), et un tout dernier plan les montrant de retour à la serre.

1.2. Options esthétiques : un prélude de la Pastorale Anglaise

En ce qui concerne les options esthétiques de ces deux vidéos, nous considérons qu'elles signalent une sorte de prélude d'un sous-genre du psychédéisme britannique, la Pastorale Anglaise, dont nous parlerons plus longuement dans le chapitre suivant. Cette approche encore « douce » de la Pastorale se voit dans ces vidéos surtout à travers des motifs végétaux utilisés, la thématique du retour à la campagne, et l'attitude contemplative généralisée du groupe. La couleur gagne aussi une dimension plus importante par rapport à la texture (un résultat de l'évolution technique de la

²⁰² C'est cet accident qui donnera plus tard lieu au mythe « *Paul Is Dead* » : les fans croyant à cette théorie disaient qu'il avait été plus grave qu'on ne le pensait et que McCartney était décédé.

télévision), son utilisation constituant l'un des aspects le plus importants du psychédélisme dont l'explosion au sein de la Pop était imminente.



43. Deux plans des vidéos montrant les visages des Beatles entourées de feuillages

Les vidéos sont aussi légèrement prophétiques en ce qui concerne l'avenir esthétique de la mode vestimentaire des jeunes : Martin King note qu'elles montrent « un exemple précoce de l'utilisation de fleurs, d'arbres, et de feuillage en association à la musique Pop — un précurseur du « *flower power* » qui ira consumer la musique Pop issue du Royaume-Uni et des États-Unis un an après en 1967²⁰³, » le motif floral se portant comme une caractéristique importante d'une nouvelle esthétique jeune et différente qui s'affirmera pendant la deuxième moitié des années soixante. Ce « *flower power*, » bien qu'encore très embryonnaire, fait aussi partie d'une nouvelle approche d'un mode de vie contre-culturel adolescent dont les principales caractéristiques vont de l'abandon de la société urbaine au retour à la campagne en raison d'un besoin de se retrouver avec la nature et l'innocence enfantine.

King décrit aussi ces vidéos promotionnelles comme représentantes d'une forme « d'éclat » (« *breaking-out* » dans l'original) : « si nous voyons [les vidéos] comme une manière de promouvoir le groupe sans recourir aux calendriers épuisants des tournées qu'ils avaient suivi jusque là, le concept peut être regardé comme une « révolte » contre l'existence monotone de soutenir une famille²⁰⁴ ».

²⁰³ « [the film] is an early example of the use of flowers, trees, and foliage in relation to pop music — a forerunner of the 'flower power' that was to consume UK and US pop music one year later in 1967. » [Martin King, *Men, Masculinity and the Beatles*, New York : Routledge, 2013, p. 116, nous traduisons]

²⁰⁴ « The promotional film [for "Rain"] itself represents a form of 'breaking out' — seen as a way of promoting the group without the gruelling tour schedules they had previously followed, the concept can be read as a 'revolt', in its own right, against the humdrum breadwinner existence. » [ibid p. 122, nous traduisons]

Cette citation de King renforce notre thèse sur la créativité florissante dans les vidéos musicales des Beatles à partir de 1966 résultant d'un changement de leur rythme de travail, mais elle dénonce aussi la visibilité croissante d'une force contre-culturelle dont la révolte contre un certain quotidien traditionnel tout en cherchant un nouveau mode de vie se voit comme l'une de ses principales caractéristiques ; elle s'intègre aussi dans notre lecture à travers de deux pôles thématiques, dans la mesure où elle démontre indéniablement la relation des deux vidéos avec l'« *escape* ».

Nous utilisons encore l'expression « éclat » (« *break-out* ») de King quand il se réfère à l'esthétique de ces deux vidéos pour signaler le changement qu'elles représentent dans la façon dont les Beatles diffusaient leur image publique, et qui concerne surtout une importance croissante conférée à ce genre d'objets promotionnels à partir de ce moment-là : elles marquent l'abandon définitif du groupe de leurs performances sur scène, les Beatles refusant de jouer en concert après la fin de leur tournée d'été de 1966. Voyons le contexte dans lequel cette décision a alors été prise, et ce que cela change dans le paradigme de présence publique du groupe.

1.3. Contexte de leur création : l'arrêt des tournées

1.3.1. Motivations : la polémique « nous sommes plus populaires que Jésus Christ »

1966 est aussi l'année qui change en tout la façon dont les Beatles sont perçus par le public. Ce changement comporte plusieurs aspects qui vont dès l'aube d'une nouvelle image physique (qui atteindra son apogée en 1967) à une attention plus importante donnée au côté artistique de leurs créations musicales en opposition à la recherche aveugle du succès commercial ; mais le plus important est sans aucun doute la décision du groupe d'arrêter les concerts. George Harrison explique l'esprit plus ou moins généralisé au sein du groupe à ce moment-là : « au moment de notre dernière tournée, on était toujours coincés dans la même routine. On jouait la même chose partout pour différentes personnes. Cela est devenu emmerdant. Personne ne nous écoutait et on ne se sentait plus trop satisfaits. [...] Et le pire dans tout ça, c'est qu'on était devenus de terribles musiciens parce qu'on ne s'entendait plus, et on s'en fichait²⁰⁵. »

²⁰⁵ « *By the time of our last tour, we were in a rut. We just played the same stuff to different people all over the place. It got boring. Nobody could hear us and we felt very little satisfaction. [...] Worst of all, we became terrible musicians because we couldn't hear ourselves and we didn't really care anymore.* » [Harrison cité par David Pritchard et Alan Lysaght, *The Beatles: An Oral History*, New York : Hyperion, 1998 & Lysaght 1998, p. 226, nous traduisons]



44. Affiche promotionnelle du tout dernier concert des Beatles le 29 août 1966 à San Francisco (Wes Wilson)

Il faut néanmoins, et avant l'analyse des plusieurs facteurs qui ont contribué à cette décision, souligner qu'à ce moment-là (et même à nos jours) il était inédit d'avoir un groupe Pop qui limitait son travail créatif au studio d'enregistrement. Les tournées qui contribuaient à l'exposition parfois excessive d'un groupe ou artiste Pop étaient un moyen d'éviter que le public ne les oublie, et de profiter d'un succès qui, selon l'opinion plus ou moins généralisée de l'industrie musicale des années soixante, ne durerait que deux ou trois ans. On croyait donc qu'un artiste devait être vu en public le plus possible afin de mieux profiter d'un moment de succès éphémère, mais une telle surexposition était aussi liée à l'aspect financier du métier : les tournées étaient la source principale de revenus des

artistes en raison des pourcentages très réduits que la plupart recevait de leurs maisons de disques, car la vaste majorité des artistes Pop n'étaient pas les compositeurs de leurs chansons.

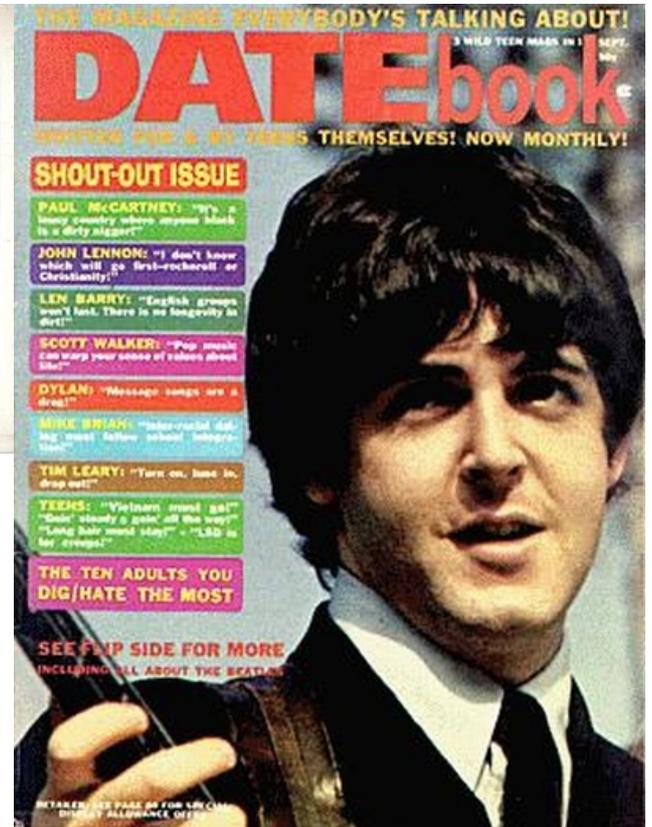
La décision des Beatles était donc sans précédent dans le monde du spectacle, du moins si nous la voyons comme étant un choix de leur part, et non issue d'une baisse de leur créativité ou succès. Nous soulignons l'aspect « choix » car il y avait dans les faits d'autres artistes qui faisaient des arrêts similaires, mais pour des raisons distinctes. Brian Wilson, par exemple, avait arrêté de jouer avec les Beach Boys en 1964 en évoquant des « questions créatives » — même si la vraie raison de son éloignement des scènes était plutôt liée à sa santé psychologique²⁰⁶. On observe aussi un cas similaire avec Bob Dylan, qui arrête de jouer en concert après son accident de motocyclette en juillet 1966²⁰⁷ et qui, sauf quelques rares apparitions, passe huit ans en isolement presque total. Mais les Beatles ont été les premiers à changer « les règles du jeu », c'est-à-dire, la façon dont le monde du spectacle fonctionnait : ils regardaient leur statut de célébrité sans précédent comme un outil de plus pour pouvoir exiger les conditions nécessaires à l'expression de leur créativité artistique, et étaient d'autre part fatigués d'être traités comme des objets jetables condamnés à disparaître après quelques années de succès. Leur décision a donc non seulement un impact crucial dans leur parcours artistique mais elle va aussi contribuer au changement de la perception des carrières des artistes Pop, qui gagnent une dimension plus durable du point de vue de leur pertinence artistique en s'éloignant de l'obsolescence qui était la norme pendant les années cinquante et le début des années soixante.

Pour comprendre cette décision des Beatles, il faut prendre en compte un mélange de situations externes au fonctionnement du groupe ainsi que les besoins créatifs et personnels de chaque membre. En 1966, la fatigue causée par le rythme vertigineux de leurs tournées qui semblaient interminables depuis 1963 (un jour de congé était quelque chose de très précieux pour eux) atteint son point de débordement, à quoi s'ajoute aussi le fait qu'ils ne s'entendaient plus entre eux en concert. Dominic Sandbrook explique qu'ils étaient « fatigués de cette routine d'hôtels fades et de foules hurlantes, et

²⁰⁶ Brian Wilson finit par tomber en dépression profonde associée à des états de schizophrénie dont il ne sortira que pendant les années quatre-vingt-dix, et dont les conséquences sont encore visibles. Il a depuis quelques années fait un retour aux concerts, et en 2016 il complète même une tournée internationale pour signaler le 50e anniversaire de l'album séminale des Beach Boys, *Pet Sounds*.

²⁰⁷ Plusieurs biographes de Bob Dylan, comme Bob Batchelor ou Seth Rogovoy, considèrent que l'accident en motocyclette de Dylan n'a pas été aussi grave que ce que l'opinion publique pensait, et qu'il a servi essentiellement au chanteur à prendre des congés (son calendrier de tournée était incroyablement fatigant et Dylan commençait à développer une forte addiction aux drogues) : « si l'on considère les pressions auxquelles il était confronté, l'accident peut non seulement ne pas l'avoir tué, mais plutôt lui avoir sauvé la vie. » (Bob Batchelor, *Bob Dylan: A Biography*, Santa Barbara : Greenwood ABC-CLIO, 2014, p. 61, nous traduisons)

comme il était presque impossible de jouer leurs dernières chansons en concert, ils commençaient à se demander pourquoi ils se donnaient cette peine²⁰⁸ », à quoi Martin Cloonan ajoute que « plutôt que de permettre l'auto-expression, les concerts étaient un processus d'auto-négation²⁰⁹, » ce qui illustre d'une manière très nette la frustration artistique du groupe et leur désir de nourrir un besoin créatif qu'ils ne pouvaient entretenir qu'au studio.



45. L'interview de John Lennon à Maureen Cleeve du Evening Standard contenant les célèbres propos sur la popularité des Beatles et Jésus Christ (4 mars 1966) et la couverture du numéro du magazine *Datebook* (septembre 1966) avec ces mêmes déclarations hors contexte, déclenchant la polémique aux États-Unis

En addition à ces empêchements du côté personnel et professionnel, 1966 marque aussi le début des polémiques sociales et politiques causées — volontairement ou pas — par le groupe. Aux États-Unis, un article publié en septembre dans le magazine pour adolescents *Notebook* ayant comme source une interview que Lennon avait donné au journal *London Evening Standard* secoue fortement

²⁰⁸ « They were already tired of the routine of bland hotels and screaming crowds, and since it was practically impossible to reproduce their latest songs on stage, they were beginning to wonder why they bothered. » [Dominic Sandbrook, *White Heat: A History of Britain in the Swinging Sixties*, Londres : Little Brown Book, 2006, p. 226, nous traduisons]

²⁰⁹ « Rather than permitting self-expression, live performances became a process of self-denial. » [Martin Cloonan, «You Can't Do That: the Beatles, Artistic Freedom and Censorship, » in *The Beatles, Popular Music and Society: A Thousand Voices*, sous la dir. de Ian Inglis, 126-149, Londres : MacMillan Press, 2000, p. 138, nous traduisons]

les relations entre le groupe et son public, notamment dans la région du *Bible Belt*²¹⁰ américain. En parlant avec la journaliste, amie et auteure de l'interview originale, Maureen Cleeve, John Lennon affirme : « le christianisme va disparaître. Il va se dissiper et se ratatiner. [...] Nous sommes plus populaires que Jésus maintenant. Je ne sais pas ce qui va disparaître plus tôt, le rock'n'roll ou le christianisme²¹¹. » Lue en contexte, la citation peut ne pas sembler si polémique, spécialement si l'on se rappelle que ce genre de comparaison entre religion et starisation prend tout son sens du point de vue de l'analyse sociologique des mouvements de masse. Mais le résultat de la publication de cet article a été désastreux, surtout aux États-Unis où des groupes religieux d'extrême droite comme le Ku Klux Klan essayent de saboter les concerts du groupe en les traitant de « blasphémateurs » : Cloonan décrit le fanatisme de ces groupes en rappelant que « pour plusieurs personnes liées à l'Église, les remarques de Lennon avaient confirmé leurs pires craintes sur le rock'n'roll — il s'agissait d'un instrument du diable²¹². »

Suite aux déclarations de Lennon, les Beatles reçoivent de nombreuses menaces de mort et leur popularité, qui paraissait incontestable depuis 1964, subit une chute sévère ; le coup a été si fort que Tony Barrow, encore agent de presse du groupe à l'époque et « personne de secours » pour ce genre de situations — c'est à lui qu'Epstein recourt pour établir une stratégie de presse sous forme d'une déclaration publique de la part de Lennon —, se souvient de l'épisode comme étant la première fois qu'il ait vu John Lennon désespéré, la tête dans les mains, pleurant²¹³. La première femme de Lennon, Cynthia, confirme le désespoir et la peur de son mari, disant qu'il était « terrifié. Ce qu'il avait dit avait affecté tout le groupe. [...] En plus de cela, il avait reçu des avis de médiums. Une lui avait écrit prédisant son assassinat. Une autre encore disait que leur avion tomberait. Tout était contre

²¹⁰ Le « *Bible Belt* » est une expression utilisée pour faire référence à une zone géographique particulière du Sud et Sud-Ouest des États-Unis qui se caractérise par la prolifération du fondamentalisme chrétien. Les mouvements racistes et ségrégationnistes issus directement de l'héritage esclavagiste de la région y sont nombreux, le plus connu étant sans doute le Ku Klux Klan.

²¹¹ « *Christianity will go. It will vanish and shrink. [...] We're more popular than Jesus now ; I don't know which will go first, rock'n'roll or Christianity.* » [Lennon cité par Maureen Cleeve, « How does a Beatle Live? John Lennon lives like this, » (103-108) in *The Mammoth Book of the Beatles*, sous la dir. de Sean Egan, Londres : Constable & Robinson Ltd, 2009, p. 104, nous traduisons]

²¹² « *For many clerics, Lennon's remarks had confirmed their worst fears about rock and roll — that is was a tool of the devil.* » [Martin Cloonan, « You Can't Do That: the Beatles, Artistic Freedom and Censorship, » in *The Beatles, Popular Music and Society: A Thousand Voices*, sous la dir. de Ian Inglis, 126-149, Londres : MacMillan Press, 2000, p. 140, nous traduisons]

²¹³ Tony Barrow, *John, Paul, George, Ringo, & Me*, Londres : SevenOaks, 2005, p. 202

l'aboutissement de cette tournée, et ils ne voulaient même pas y aller, mais il le fallait car ils étaient contractuellement obligés²¹⁴. »

Après cette situation désagréable qui a comme conséquence plus directe une tournée américaine très crispée, les Beatles rencontrent aussi des obstacles diplomatiques et culturels en Orient. Au Japon, où une résidence de quelques jours était prévue au théâtre Budokan, ils sont durement critiqués par un groupe d'adolescents d'extrême-droite pour avoir joué dans un bâtiment habituellement réservé aux combats de judo : les voix les plus critiques disaient que la musique occidentale des Beatles corrompait la jeunesse japonaise, ce à quoi Lennon a répondu que « il est préférable de voir un concert que de voir des gens qui se battent, de toute façon²¹⁵ ». Même s'ils ne s'en rendaient pas compte à l'époque, ils se trouvaient véritablement en danger ; au cours d'un concert manifestement tiède, pendant lequel l'armée japonaise surveillait l'audience attentivement, les Beatles pensaient que tous ces agents de sécurité étaient là pour s'assurer que personne ne se lèverait ou n'envahirait la scène. En réalité, les menaces de mort étaient si sérieuses que les soldats étaient en fait des agents spécialement entraînés pour intervenir en situation d'attentat imminent.

En juillet, quelques jours après leurs concerts au Japon, les Beatles vivent une des pires expériences de leur vie en tournée, et qui est communément dénommée « les incidents des Philippines ». Le lendemain de leur concert à Manille, enfin un jour de congé, l'épouse du président Imelda Marcos les invite pour un déjeuner officiel, qu'ils refusent d'une façon que Paul McCartney décrit comme « polie, mais ferme²¹⁶. » Le lendemain matin, après s'être levés, ils allument la télévision et assistent à la cérémonie se déroulant en direct sans eux, sans même se rendre compte de la gravité de la situation. Tout devient pourtant compliqué quand ils découvrent qu'il n'y avait personne pour les accompagner à l'aéroport, pas de sécurité — rien. Les quatre garçons et leur entourage (Brian Epstein, leur agent de presse, leurs roadies) ont raconté plus tard qu'ils ont vraiment eu peur, surtout parce qu'ils se trouvaient dans un pays étranger connu pour son régime totalitaire et que lorsque l'on a empêché l'avion de décoller dans un premier temps (situation résolue grâce aux contacts diplomatiques britanniques du pays et à la valise remplie d'argent laissée aux agents du

²¹⁴ « *John was terrified. What he'd said had affected the whole group [...]. In addition, he'd had warnings from clairvoyants. One had written to him saying he was going to be shot. Another said that their plane was going to crash. Everything was so against them going on this tour, and they really didn't want to go, but they had to because they were contractually obligated.* » [Cynthia Lennon cité par Steve Turner, *The Gospel According to the Beatles*, Louisville : Westminster John Knox Press, 2006, p. 32, nous traduisons]

²¹⁵ Lennon dans le documentaire *The Beatles Anthology*, 1995 (images d'archive)

²¹⁶ McCartney, idem 1995.

gouvernement par Brian Epstein), ils ont immédiatement pensé qu'ils resteraient aux Philippines, emprisonnés et oubliés.

Ces expériences effrayantes, ajoutées au sentiment collectif de fatigue et de découragement artistique qui était plus que visible au sein du groupe, font en sorte de précipiter la décision d'arrêter les concerts : « nous n'avons rien dit, mais quand on est arrivés à Candlestick Park, on a pensé « celui-ci est notre tout dernier concert », » se rappelle George Harrison plus tard²¹⁷. Cette décision conduit les Beatles, même si pas forcément d'une façon immédiate ou rationnelle, à repenser le rôle et la pertinence de leurs futures représentations visuelles dans leur carrière, dans la mesure où ces représentations devenaient de plus en plus caractérisées par une substitution de l'objet réel (la présence effective des quatre membres du groupe) par quelque chose qui les représentait.

1.3.2. Conséquences : le début d'une nouvelle ère visuelle pour le groupe

Le refus des Beatles de jouer sur scène est l'un des principaux éléments qui nous permettent de parler de ce tournant fomenté par les vidéos de « Paperback Writer » et « Rain » comme l'étape de la « crise » de leur première ère visuelle, surtout car cette crise se voit comme conséquence directe d'une certaine subversion de la *Beatlemania*, qui à son tour devient de la panique morale plus ou moins généralisée au lieu de l'euphorie qui caractérisait *A Hard Day's Night*, empêchant l'intégrité physique et mentale de l'objet qui avait initialement suscité une telle passion — les Beatles.

De ce fait, la conséquence pratique de cet arrêt des tournées a été le besoin des Beatles d'investir dans une autre stratégie promotionnelle susceptible de remplacer leur relation directe avec le public, et qui soit en même temps plus adéquate à la transmission de leur message artistique. C'est dans cet esprit de recherche d'une solution viable pour le côté visuel de leur carrière musicale qu'ils commencent à explorer le monde naissant des vidéos promotionnelles d'un regard plus intéressé, même s'ils avaient déjà utilisé la méthode d'enregistrement de petits clips pour promouvoir leurs disques (le cas dans les films de Joe McGrath dont nous avons parlé plus haut). C'est aussi après cette décision plus ou moins radicale de ne plus jouer en concert que cette option de remplacement absolu de la présence du groupe devient de pivot de leur carrière, tout en prenant le rôle principal de communication qui, jusqu'à ce moment-là, était joué par le groupe lui-même.

²¹⁷ Harrison, idem 1995

Cette option de communication de leur image publique est défendue par Martin Cloonan comme étant directement issue du succès commercial des Beatles qui leur donne une « indépendance artistique sans précédent²¹⁸ » ; mais cette substitution devient aussi une source importante pour leur intérêt créatif, leur apportant un nouveau média à explorer et qui pouvait se voir comme complémentaire à leur musique. En ayant plus de temps pour eux en raison de l'absence d'engagements sur scène, les Beatles pouvaient finalement se vouer au perfectionnement de leur musique au studio mais aussi à l'exploration des médias visuels qui étaient à leur disposition pour une meilleure diffusion et communication de leurs idées. C'est avec tous ces aspects que l'on peut considérer qu'une nouvelle ère visuelle du groupe est née en 1966, ayant comme premiers représentants les vidéos de « Paperback Writer » et « Rain ».

2. Analyse : l'image des Beatles transmise par les vidéos

2.1. L'individualisation croissante des membres du groupe

Si les vidéos de « Paperback Writer » et « Rain » peuvent être vues comme un moment-charnière du groupe en matière de leurs représentations visuelles, la réinvention conceptuelle et artistique de la promotion musicale jouant un rôle central dans ce processus, elles nous racontent aussi une histoire similaire en ce qui concerne l'apparence physique de ses membres, qui en 1966 paraissait se situer entre deux paradigmes de représentation distincts : un premier qui les prenait comme une seule entité, sans se préoccuper d'une bonne distinction de chacun d'entre eux ; et un autre qui semblait les pousser vers une individualisation croissante que l'on observera dans toute sa plénitude l'année suivante.

Jonathan Gould explique le premier dans son livre *Can't Buy Me Love : the Beatles, Britain, and America* qu'en 1966 les Beatles eux-mêmes se « considéraient encore comme plus semblables l'un à l'autre qu'à n'importe qui d'autre²¹⁹, » c'est-à-dire, qu'ils s'identifiaient physiquement et artistiquement plus les uns avec les autres qu'avec d'autres artistes, toujours en accord avec l'image de colossus Pop puissant telle rêvée par Epstein. On y trouvait donc une homogénéité représentative

²¹⁸ « *unprecedented artistic freedom* » [Martin Cloonan, « You Can't Do That: the Beatles, Artistic Freedom and Censorship, » in *The Beatles, Popular Music and Society: A Thousand Voices*, sous la dir. de Ian Inglis, 126-149, Londres : MacMillan Press, 2000, p. 130, nous traduisons]

²¹⁹ [In 1966] they still considered themselves to be more like one another than they were like anyone else. » [Jonathan Gould, *Can't Buy Me Love: The Beatles, Britain and America*, Londres : Piatkus, 2007, p. 322, nous traduisons]

qui était encore plus ou moins acceptée par les Beatles, mais on remarquait aussi qu'ils s'approchaient rapidement d'une hétérogénéité identitaire que l'on trouvera surtout à partir du début de 1967, et qui coïncide avec une diminution de leurs apparitions publiques ensemble : ils sortaient et s'amusaient encore en groupe, mais pas forcément avec tous les membres présents à toutes les occasions, et (presque) jamais dans le cadre d'un engagement professionnel.



46. Les différences entre leurs costumes et apparence générale se voit déjà dans ces vidéos

Si l'on considère la façon dont les Beatles sont dépeints dans leurs deux premiers films (le célèbre « monstre à quatre têtes » que nous avons déjà mentionné), nous pouvons observer que dans « Paperback Writer » et « Rain » leur apparence physique évolue vers une direction qui conduira finalement à une distinction ouvertement visible entre chacun des membres du groupe — du moins pour le public en général, les vrais fans ayant toujours été capables d'identifier Paul, George, Ringo, ou John. On remarque une différence croissante entre certains détails physiques de chacun, comme la longueur des cheveux, l'attitude vestimentaire (ils portent des costumes de plus en plus différents), les niveaux de pilosité faciale (les rouflaquettes de Ringo qui poussent à une rapidité jamais vue), et bien

d'autres accessoires (comme les lunettes colorées que portent tous quatre) qui leur permettaient d'être facilement distingués — même quand ils n'étaient pas représentés avec leurs instruments, ce qui facilitait le processus. Ceux-ci sont des indices du début d'un nouveau paradigme visuel du groupe qui peut être vu comme reposant sur l'individualisation (visuelle et d'intérêts) et sur une somme de forces de plus en plus distinctes, plutôt que sur la puissance d'un organisme dont toutes les parties se ressemblaient.

Cette nouvelle approche représentative caractérisera la manière comment les Beatles seront perçus par le public à partir de 1966, soulignant ainsi le début d'une compartimentation des différents membres et de leur expression créative. Ainsi, il nous semble que les vidéos pour « Paperback Writer » et « Rain » ont eu le rôle primordial d'être les tous premiers objets visuels montrant une force esthétique représentative qui se dirigeait lentement vers la désagrégation de l'image originale des Beatles conçue par Brian Epstein. Les vidéos semblent ainsi conduire l'essence du groupe vers un avenir plus artistiquement diversifié, mais plus fragmenté en ce qui concerne leur carrière commune.

2.2. Les différences entre « Paperback Writer » et « Rain » et les séquences musicales des films précédents

Pour mieux comprendre la manière dont les Beatles sont représentés dans les vidéos de « Paperback Writer » et « Rain », il nous faut aussi signaler quelques différences importantes entre celles-ci et quelques objets similaires conçus auparavant, comme par exemple « Can't Buy Me Love » ou « Ticket To Ride », deux séquences musicales non-performatives de leurs longs-métrages. Tout d'abord, et au niveau du concept lui-même, nous remarquons que « Paperback Writer » et « Rain » ont un but ouvertement promotionnel et que tous les plans qui ne s'insèrent pas dans le langage performatif sont inclus pour des raisons purement esthétiques, on n'y trouvant donc pas un récit évident pouvant justifier son intégration — tout en étant, paradoxalement, un récit indépendant en eux-mêmes. En revanche, dans « Can't Buy Me Love » ou « Ticket To Ride » les plans non-performatifs appartenaient toujours au récit principal, racontant un détail de l'histoire même s'ils les faisaient d'une façon plus drôle ou même poétique. Ce mouvement vers l'abstractionnisme narratif que l'on voit dans « Paperback Writer » et « Rain » sera exploré plus longuement dans les vidéos suivantes, se voyant plus proche de la direction artistique cherchée par le groupe, qui à son tour s'éloignait de plus en plus de l'univers immédiat lié à l'image de l'artiste Pop comme interprète (ou comme comédien, dans le cas des films), favorisant la construction d'objets visuels qui puisaient

mieux représenter la musique elle-même — un changement qui contribue à renforcer leur image de « *men of ideas*, » montrant des créateurs préoccupés de la manière dont leur art était représenté.

Il y a aussi deux aspects centraux séparant les vidéos de ces deux morceaux d'autres vidéos promotionnelles tournées en studio pour des chansons comme celles de Joe McGrath, l'un étant d'origine esthétique et l'autre d'origine technique. Du côté esthétique, on observe une attention plus soignée donnée aux plans, au montage, à l'éclairage, et surtout à la couleur (absente dans les petites vidéos de McGrath, par exemple). Ceci permet que « Paperback Writer » et « Rain » puissent émerger comme des objets dont la création a été pensée de façon plus artistique, favorisant l'expérience sensorielle qui dérive du rapport musique/image sans néanmoins oublier leur propos promotionnel, minimisant ainsi l'aspect jetable de ce genre d'objets. Du côté technique, on remarque un abandon progressif du *playback* qui était la base de la quasi totalité des vidéos tournées précédemment, un « faire-semblant » qui n'était qu'une tentative de simuler la performance effective dans la mesure où les vidéos étaient envoyées aux chaînes de télévision pour remplacer la présence du groupe. Le *playback* commence peu à peu à être regardé comme un élément non pertinent de la vidéo musicale, et la conscience de son caractère facultatif aide à repousser les limites des possibilités offertes par ce nouveau média. Ces aspects changent notre perception générale du groupe car elles aident à situer les deux vidéos dans un univers écarté de celui de la performance immédiate, permettant que l'identité des Beatles ne soit regardée comme se restreignant seulement à celle du groupe performatif — ce qui est de toute façon en accord avec la nouvelle direction artistique qu'ils suivaient.

Si nous assistons, avec les vidéos de « Paperback Writer » et « Rain », au début de l'abandon de la simulation performative dans la vidéo promotionnelle tout en permettant son émancipation conceptuelle, nous remarquons aussi un changement important dans la façon dont les Beatles y sont dépeints en tant que musiciens : même si Paul, George et John font encore semblant de jouer de leurs instruments, Ringo joue un peu l'intrus (une option représentative sans doute issue des vidéos de Joe McGrath), vu qu'il se limite à « être là », laissant croire qu'il représente autre chose que son identité de batteur. Cette approche, bien qu'elle puisse avoir été choisie pour des raisons purement logistiques ou esthétiques, a un poids symbolique important dans la mesure où elle nous rappelle que les Beatles sont plus que de simples interprètes. Le fait qu'il y ait aussi des plans sur les autres membres du groupe (surtout des plans rapprochés) dans lesquels ils n'essaient même plus de prétendre jouer le morceau s'ajoute dans cette lecture symbolique qui paraît vouloir représenter chaque membre comme un agent séparé de son métier — ils ne sont ni représentés comme des acteurs, ni comme des

musiciens. Cet aspect, même s'il est peut être issu du hasard et non d'une approche consciente ou d'un choix spécifique, est essentiel pour comprendre l'évolution représentative qu'avait lieu au sein du groupe à ce moment-là, et qui se traduit par l'émancipation de leur statut d'idole Pop qui dérivait, à son tour, du paradigme en vogue dans le monde du spectacle au début des années soixante, vers une affirmation d'une identité créative différente.



47. Des plans rapprochés montrant les Beatles comme des agents séparés de leur métier de musiciens

Tandis que, visuellement, les quatre Beatles ne sont pas de simples copies d'un modèle, chacun d'entre eux possédant maintenant de très légers traits physiques personnels résultants de l'individualisation croissante dont nous parlions et qui serait plus tard confirmée par les compositions musicales de McCartney, Lennon, ou même Harrison, il est intéressant de vérifier que leur allure reste néanmoins très homogène entre eux — même si très différente de celle qui pouvait être observé dans les objets similaires conçus préalablement. Roland Reiter souligne ce fait en disant qu'il est « intéressant que [dans « Paperback Writer » et « Rain »] les Beatles n'aient pas projeté leur image de « mop-tops heureux » et qu'ils paraissaient assez *cool* et détachés [...]. Au lieu de folâtrer devant la caméra, leurs poses ressemblaient de près à l'image contemplative projetée par leurs premières photographies prises par Robert Freeman²²⁰. » À notre avis, cette récupération de l'image « *cool* » des premiers clichés des Beatles peut être vue comme un retour (ou du moins un souhait) à leur existence pré-*Beatlemania*, leurs expressions faciales plus neutres dénonçant en même temps l'esprit de fatigue

²²⁰ « *It is interesting that the Beatles do not project their "happy Mop-Top" image and appear rather cool and unattached [...]. Instead of fooling around in front of the camera, they are shown in a way resembling the contemplative image projected by the early photographs taken by Robert Freeman.* » [Roland Reiter, *The Beatles on Film: Analysis of Movies, Documentaries, Spoofs and Cartoons*, Bielefeld : Transcript Verlag, 2015, p. 96, nous traduisons]

collective du groupe à ce moment-là et leur manque d'enthousiasme pour le succès. Ce retour symbolise encore la clôture d'un cycle représentatif, confirmant le statut de « crise » de ces deux vidéos par rapport à la relation du groupe avec le phénomène de la *Beatlemania* et précipitant l'émergence d'un tout nouveau paradigme dans leurs représentations visuelles.

3. « Paperback Writer » et « Rain » comme charnière entre l' « *escape* » et la recherche de soi

Si l'on suit une ligne de pensée qui lie les événements des années soixante aux défis personnels et professionnels des Beatles, on peut y trouver un parallèle intéressant en ce qui concerne l'année 1966. Au même moment où nous parlons de cette époque spécifique comme une sorte d' « année-zéro » pour le groupe, c'est-à-dire, un point intermédiaire entre un « avant » et un « après » dans leur carrière, le contexte socio-culturel où le groupe est inséré semble aussi accompagner cette tendance de changement de paradigme.



48. Ringo tournant le dos à la foule dans la vidéo de « Rain »

1966 est la toute dernière année qui voit la contre-culture faisant véritablement partie de l'« *underground* », son passage du domaine purement populaire et presque empirique à celui du dit *mainstream* étant imminente : à partir de son explosion plus ou moins généralisée avec le *Summer of Love* de 1967, l'ascension de la contre-culture donne rapidement lieu à son déclin, un fait que l'interdiction du L.S.D. au Royaume-Uni en septembre 1966 semblait précocement signaler. Christopher Booker, auteur de *The Neophiliacs* et contemporain de ces changements socioculturels, partage ce sentiment de « chute » de la contre-culture en parlant d'un « un sens indubitable et répandu de malaise²²¹ » au début de 1966, qui semble s'être installé en raison d'un découragement progressif ressenti par les jeunes qui luttèrent contre le système de leurs parents, allié à une perte de foi en une vraie révolution sociale et culturelle.

Ceci est aussi le cas de « Paperback Writer » et « Rain », qui suivent cette tendance de point intermédiaire en se portant comme un tournant aussi dans l'approche qu'elles font des deux pôles représentatifs que nous défendons comme étant transversaux aux objets de notre recherche, car elles comportent, et pour la première fois, un certain équilibre entre l'« *escape* » et la recherche de soi — même si, en n'ayant pas un récit associé, il nous est plus difficile de les placer sur cet axe. Nous dirions que les vidéos comprennent, d'un côté, la thématique de l'« *escape* » à travers de leur statut de remplacement effectif du groupe dans leurs performances ; et de l'autre, la recherche de soi en symbolisant le moment où ils décident de se tourner vers eux-mêmes et vers leurs besoins artistiques et professionnels, tout en développant une identité créative qui ne pouvait être nourrie en raison de leurs interminables tournées. Nous remarquons aussi que, au tout début de « Rain », Ringo se distancie de la porte du jardin, tournant le dos à la foule de fans qui semble presque réussir à entrer dans le parc où se trouvent les Beatles. Ce geste a une plus grande signification si l'on se rappelle que les Beatles essayaient de débiter une toute nouvelle étape dans leur vie artistique, sans hystérie *beatlemanique* ni de fans qui criaient et s'évanouissaient à chaque rencontre, et nous aide à lier la vidéo à la thématique de l'« *escape* ». Toutefois, cette observation gagne encore une autre dimension au moment où l'on s'aperçoit que les Beatles ne sont pas seuls dans le parc ; les « intrus » qui les accompagnent sont des enfants qui jouent au milieu des arbres, des statues, et du groupe — ce qui semble ne pas les importuner. Tandis que nous pouvons voir l'intégration d'enfants dans ces deux vidéos comme un élément issu de l'esthétique de la Pastorale Anglaise, qui caractérise le mouvement psychédélique anglais comme lié à un retour à l'innocence enfantine, ceci illustre aussi

²²¹ « *There was in fact in the early months of 1966 an unmistakable and widespread sense of malaise.* » [Christopher Booker, *The Neophiliacs : a study of the revolution in English life in the Fifties and Sixties*, Pimlico, 1992, p. 288, nous traduisons]

symboliquement la thématique de la recherche de soi — comme si les Beatles se identifiaient plus avec les enfants qu'avec les jeunes qui tentaient d'entrer dans le jardin, démontrant un désir de « revenir à quelque chose » (un trait qu'on verra abordé dans toute sa plénitude avec *Let It Be*) et de se rencontrer avec eux-mêmes. Cet aspect dénonce aussi l'éloignement du groupe du monde qui l'entoure, et son besoin de trouver une sorte de sanctuaire, même si provisoire, où il puisse se reposer, confirmant de cette façon un certain équilibre entre les deux pôles représentatifs.

CONCLUSION DE LA PREMIÈRE PARTIE

Comme nous l'avons vu tout au long de cette première partie, entre *A Hard Day's Night* et les vidéos de « Paperback Writer » et « Rain » on observe une perte progressive d'une certaine innocence qui semblait avoir toujours été liée à la culture adolescente. Ceci est bien visible dans le changement d'image publique des Beatles, qui se voient soudainement regardés comme des malfrats ; John Harris discute de ce fait dans son texte *Cruel Britannia* tout en signalant justement la perte d'influence d'Epstein comme l'un des facteurs centraux de ce processus²²², tandis que Wiener note que le tournant se fait précisément avec la polémique des déclarations de Lennon sur Jésus Christ, disant que jusqu'aux commentaires du Beatle le groupe était regardé comme « les bons garçons du rock, contrastant avec les Rolling Stones [qui eux étaient] méchants et sexuellement agressifs²²³. » Nous sommes donc d'accord avec Harris et Wiener en ce qui concerne le placement du début du changement de la perception que le public avait du groupe en 1966, même si l'on ne trouve pas d'objets visuels trop radicaux dans le sens d'image du groupe qui puissent confirmer ce changement. En revanche, les vidéos de « Paperback Writer » et « Rain » mettent plutôt l'accent sur l'évolution de la vidéo musicale en elle-même et le nouveau rôle que ce média prenait en ce qui concerne la présence publique du groupe, notamment en raison de leur absence sur scène.

Les Beatles eux aussi modifiaient leur perspective sur le monde de la musique Pop, surtout car leur succès incontestablement sans précédent leur fait perdre la fascination initiale qu'ils avaient du concept d'« idole ». En parlant avec son ami Barry Miles en 1966 à l'occasion d'une interview pour

²²² « *The tensions between the Beatles self-image and the company they were forced to keep were usually smoothed over by Brian Epstein — but by 1966, even his emollient presence couldn't work its usual wonders.* » [John Harris, « Cruel Britannia, » (327-331) in *The Beatles: Ten Years That Shook The World*, sous la dir. de Paul Trynka, 305, Londres : Mojo/The Book People, 2004, p. 328, nous traduisons]

²²³ « *Until John [Lennon]'s 'Jesus' comment the Beatles had been the good boys of rock, in contrast with the nasty and sexually aggressive Rolling Stones.* » [Wiener cité par Hanif Kureishi et Jon Savage (éds.), *The Faber Book of Pop*, Faber and Faber, Londres 1996, p. 278, nous traduisons]

le journal indépendant *International Times*, Paul McCartney explique ce changement disant « on n'a pas de grandes idoles maintenant. C'est [le regret] d'achever le succès, tu regardes [les gens] d'une façon objective et ils ne sont plus des idoles, tu les vois tels qu'ils sont. Tu perds ce truc de fan. [...] Je pense que nous sommes de plus en plus influencés par nous-mêmes en ce moment, par les choses que nous savons que nous pourrions faire, et celles qui nous savons que nous serons capables de faire en définitive²²⁴. » Ce changement de leur perspective sur le monde des célébrités va influencer l'approche qu'ils auront par rapport à leurs créations, résultant en un désintéret par le succès commercial à tout prix qui sera progressivement remplacé par une soif insatiable de l'expérimentation artistique et la poussée de leurs propres limites en tant qu'artistes, renforçant ainsi leur image de « *men of ideas* » qu'on avait vu débiter avec *Help!*. Après tout, les Beatles venaient à peine d'entrer dans la période la plus artistiquement féconde de leur carrière, devenant des pionniers incontestables dans le cadre musical (et pas que) en explorant de nouveaux stimuli esthétiques et techniques, un trait dont Ian MacDonald parle disant que les Beatles « reflétaient les grands changements sociaux et psychologiques plutôt que de les causer. Le point-clé était de prendre certaines idées spéciales avant leurs compétiteurs immédiats, dans un moment où ces idées étaient encore dans une phase de développement élitiste²²⁵. » L'importance des Beatles dans la diffusion de certaines influences culturelles dites « de niche » auprès du grand public a donc été cruciale, comme on voyait déjà avec l'esthétique indienne dans *Help!*.

La perte d'innocence de la culture adolescente est aussi liée à l'évolution de l'esthétique dite Pop, qui à son tour est sans aucun doute une conséquence directe de la qualité (et quantité) croissante des créations musicales Pop depuis le début des années soixante, mais aussi d'une plus grande importance donnée à tous les enjeux sociaux et financiers qui y étaient liés. Barry J Faulk souligne l'importance de l'émergence du musicien comme artiste en se servant précisément de l'exemple des Beatles, disant que leur transformation en « aristocrates de studio » a été la base de ce changement, dans le cas où ils n'étaient plus simplement un groupe Pop mais « une nouvelle bête, un ensemble

²²⁴ « *There's no great big idols now. That's [the pity] about making it, you look at [people] objectively and they are no longer idols, you just see them for what they are. You lose that sort of fan thing. [...] I think we are influenced by ourselves more and more at the moment, by what we know we could do, and what we know we'll eventually be able to do.* » [cité par Jim Irvin, « The Death of Brian, » in *The Beatles: Ten Years That Shook The World*, sous la dir. de Paul Trynka, 268-275, Londres : Mojo/The Book People, 2004, p. 199, nous traduisons]

²²⁵ « *The Beatles, while very observant and in some ways prescient, weren't so much causing the great social and psychological changes of that era as mirroring them. The key was that they picked up on certain special ideas before most of their immediate competitors, when these ideas were still at an elite stage of development.* » [Ian Macdonald, *Revolution in the Head: The Beatles Records and the Sixties*, Londres : Pimlico, 1998, p. 187. nous traduisons]

artistique au sein de la musique rock²²⁶, » tandis que George Melly, à son tour, met l'accent sur leur décision d'arrêter les tournées, disant qu'elle a été « une affirmation de leur détermination à prouver leur autosuffisance comme artistes²²⁷. » Quant à nous, ceci a permis l'émergence d'une représentativité plus abstraite du groupe, l'abandon du côté immédiat de la présence des Beatles permettant sa substitution par des objets qui pouvait montrer ce côté plus intellectualisé de leur *persona* publique. Cette perte d'innocence se voit encore dans la disparition progressive du côté plus spontané de la *Beatlemania* comme phénomène : au fur et à mesure que la culture adolescente atteignait sa maturité, elle semblait regarder ce genre de mouvement euphorique avec un certain mépris (on dirait même le cynisme dont Melly parle), résultant finalement dans son abandon presque total ou la perversion de ses motivations, comme l'on verrait à travers de l'obsession des fans des Beatles par les mythes urbains macabres dont « *Paul Is Dead* » n'est qu'un exemple.

Si nous défendions cette première partie comme montrant une certaine unité formelle et visuelle des membres du groupe, il faut signaler que, entre « Paperback Writer » et « Rain » et les objets consécutifs, chacun des Beatles a pris pour la première fois des vacances séparées, pendant lesquelles ils suivent de nouveaux intérêts professionnels et personnels : George Harrison part en Inde pour la première fois avec l'objectif de maîtriser finalement le sitar sous la direction de son nouvel ami, le musicien Ravi Shankar ; Paul McCartney et George Martin composent la bande sonore pour le film *The Family Way* de Roy Boulting, ce qui permet à Paul de développer ses capacités de production et d'écriture musicale ; et John Lennon accepte l'invitation de Richard Lester pour jouer dans *How I Won The War* en Almerie, Espagne²²⁸, un film sur la guerre civile espagnole dans lequel il incarne le rôle du soldat Gripweed. Seulement Ringo se réfugie dans son manoir champêtre avec sa femme Maureen, avant de visiter John pendant les tournages. Ce début d'une indépendance d'intérêts de la part de chacun va sans aucun doute se refléter sur les objets visuels

²²⁶ « *The transformation of the Beatles into studio aristocrats is the basis for their confidence that they were no longer a mere pop group but a new beast, an art ensemble within rock music.* » [Barry J. Faulk, *British Rock Modernism 1967-1977*, Surrey : Ashgate, 2013, p. 60, nous traduisons]

²²⁷ « *[The Beatles'] opting-out of touring was in itself an affirmation of their determination to prove their self-sufficiency as artists.* » [George Melly, *Revolt Into Style*, New York : Doubleday & Company, 1971, p. 126, nous traduisons]

²²⁸ Pendant une interview en 1980 John Lennon révéla qu'il cherchait « toujours une raison pour sortir des Beatles depuis le moment que j'ai fait *How I Won The War* en 1966, la seule chose c'est que je n'avais pas le courage de le faire [...]. Parce que je ne savais pas où aller. » [Lennon cité par Jon Savage, « Private on Parade, » in *The Beatles: Ten Years That Shook The World*, sous la dir. de Paul Trynka, 237, Londres : Mojo/The Book People, 2004, p. 237, nous traduisons]

suivants, contribuant à la visibilité de cette individualisation croissante dont le prélude se faisait ressentir dans « Paperback Writer » et « Rain. »

Les premières représentations du groupe après leur arrêt des concerts n'apparaissent donc qu'en janvier 1967, quand la plupart de l'opinion publique semblait soit s'être oublié du groupe, soit penser qu'ils se séparaient, ayant passés plusieurs mois sans nouvelles. Elles auront le rôle crucial de montrer dans quelle mesure les Beatles se réinventaient artistiquement et visuellement, et ainsi aider dans la construction d'une nouvelle image publique déjà éloignée de celle liée à leurs performances.

DEUXIÈME PARTIE : LE TOUR MAGIQUE DES IMAGES

La thématique dominante est un équilibre entre l' « escape » et la recherche de soi

La deuxième partie de notre thèse rassemble quatre moments-clés pour le changement d'image publique des Beatles à travers leurs films et leurs vidéos ; trois ayant été réalisés en 1967 et un autre en 1968. Cette période est cruciale pour l'évolution du regard porté sur le groupe, surtout en raison d'une production musicale sans précédent et principalement visuelle qui est à l'origine de cette constante réinvention représentative — véritable tour magique des images.

Cette production extraordinaire d'objets visuels s'explique d'abord par deux facteurs : le premier, c'est que les Beatles venaient d'arrêter les tournées, d'où la production de projets de substitution mais aussi plus de temps pour se dédier à leur fabrication soignée ; le deuxième, c'est l'explosion de l'esthétique psychédélique au sein de la contre-culture, un mouvement visuel par excellence que les Beatles adoptent pour la plupart de leurs créations de la période, donnant lieu à un éventail plus vaste en matière d'options représentatives.

Un autre élément important reliant tous les objets de cette deuxième partie est l'individualisation visuelle des membres du groupe dont les débuts remontaient fin 1966 : les Beatles étaient de plus en plus reconnaissables individuellement, leur apparence reflétant aussi une plus grande hétérogénéité d'intérêts qui favorisait l'expérimentation (aussi technique qu'esthétique) du point de vue musical et visuel. N'étant plus disponibles qu'à travers des objets qu'ils choisissent pour les représenter, ils jouent avec les nombreuses possibilités représentatives de ces derniers — le caractère ludique de ces expérimentations constituant justement une des raisons d'une telle évolution artistique et identitaire dans un créneau temporel aussi court.

Dans cette deuxième période, la recherche de soi vient pour la première fois équilibrer de façon visible la composante de l' « escape ». Cet équilibre se voit, selon nous, en raison d'une absence complète des Beatles comme groupe performatif de l'espace public (l' « escape ») qui s'articule à une plus importante exploration de leur identité artistique : libérés des engagements professionnels sur scène, les Beatles avaient pour la première fois suffisamment de temps à dédier à leurs nouvelles créations. Par ailleurs, on y trouve aussi trois étapes similaires à celles de la première partie, trois «

humeurs » caractéristiques : les vidéos de « Strawberry Fields Forever » / « Penny Lane » et l'album *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band* (que nous analysons comme objet filmique potentiel) illustrent une certaine euphorie similaire à celle observée dans *A Hard Day's Night* ; *Magical Mystery Tour* met en scène l'« *escape* » au niveau du récit, à la manière de *Help!* ; et « Hello Goodbye » et *Yellow Submarine* illustrent tous deux une certaine crise représentative, le premier montrant les Beatles faire un pas en arrière en matière de représentations vidéographiques et le deuxième remplaçant complètement le groupe au niveau de leur portrait public.

I. UN CHANGEMENT D'IMAGE IMPORTANT AVEC « STRAWBERRY FIELDS FOREVER », « PENNY LANE », ET *SGT PEPPER'S LONELY HEARTS CLUB BAND*

« En 1967, entre la recréation calculée de la *Beatlemania* par les Monkees et la sortie de *Sgt Pepper*, la Pop se sépare en deux branches idéologiquement distinctes — l'une visait son marché traditionnel, les enfants de huit à quinze ans, l'autre ciblait les adolescents précoces, étudiants et jeunes adultes, qui préféraient une musique plus sérieuse et progressive, mais qui sifflait encore l'esprit de rébellion²²⁹. »

C'est précisément pendant cette scission stylistique et idéologique de la musique Pop dont Peter Doggett parle ci-dessus que, au premier semestre de 1967, les Beatles dévoilent leurs toutes premières créations visuelles après leur arrêt des concerts, deux types d'objets qui se démontrent cruciaux pour la manière dont leur image publique sera aperçue au cours de l'année : d'un côté, les vidéos de « Strawberry Fields Forever » et « Penny Lane » ; de l'autre, l'album *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band*.

Ils sont différents dans leurs formes : « Strawberry Fields Forever » et « Penny Lane » sont des vidéos musicales promotionnelles, qu'on aborde toujours comme un seul objet parce qu'elles ont été tournées et diffusées en même temps, les deux morceaux étant aussi les faces A et B du même disque ; et *Sgt Pepper* est un album dont l'inclusion dans notre recherche se fait en raison de l'approche élaborée de son côté visuel. Mais ils ont aussi des aspects communs : les vidéos et l'album

²²⁹ « In 1967, between the Monkees' calculated recreation of *Beatlemania* and the release of the *Sgt Pepper* album, pop split into two ideologically divided streams — one aimed at its traditional market, of kids from eight to fifteen, the other targeting precocious teens, students, and young adults, who preferred music that was serious and progressive, but still hissed with the spirit of rebellion. » [Peter Doggett, *You Never Give Me Your Money: The Battle for the Soul of the Beatles*, Londres : The Bodley Head, 2009, p. 88, nous traduisons]

partagent le concept central et l'approche esthétique (le psychédélisme, qui sera visible tout au long de cette deuxième partie), non seulement pour avoir été conçus à la même époque mais aussi car les deux morceaux à l'origine des vidéos faisaient initialement partie de *Sgt Pepper*.



49. Le nouveau look des Beatles au début de 1967, bien visible dans la vidéo de « Strawberry Fields Forever »

Ces projets forment le point de départ d'une remise en question plus approfondie de la place centrale que l'univers visuel occupe dans la carrière des Beatles depuis l'arrêt de leurs tournées. Ils signalent aussi des nouvelles interrogations : tout d'abord, ils se rapportent au nouveau statut d'artistes du groupe, dans la mesure où les Beatles prennent progressivement le contrôle de la façon dont ils communiquent leur activité (contrairement à Epstein, qui depuis la fin des concerts sentait que ses « garçons » glissaient entre ses doigts) ; mais ils dessinent aussi un portrait de plus en plus fragmenté du groupe, premièrement au niveau visuel mais aussi au niveau de leurs intérêts et de la

direction artistique, se constituant ainsi comme un prélude stylistique pour *Magical Mystery Tour*, où cette fragmentation sera intégrée au récit-même.

Dans ce premier chapitre de la deuxième partie, nous décrirons tout d'abord les deux objets (« Strawberry Fields Forever » et « Penny Lane », et *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band*), tout en détaillant leurs fabrications et leurs buts, mais aussi en traitant les différences et les similitudes entre les deux. Nous discuterons encore de leurs concepts communs, qui se voient en trois temps : la thématique du retour à l'enfance des Beatles, leur rôle de remplacement effectif des performances, et leur préoccupation de montrer le groupe comme plus encore que des idoles Pop. Ensuite, nous discuterons du contexte socio-culturel de ces objets, l'esthétique psychédélique qui apparaît comme leur élément stylistique majeur, détaillant aussi la relation des Beatles avec le psychédélisme, notamment au niveau de leur nouvelle mode vestimentaire, leur style de vie, et leur prise de drogues. Ceci nous amènera à discuter la façon dont l'esthétique psychédélique fut abordée dans ces deux objets, « Strawberry Fields Forever » et « Penny Lane » constituant des exemples primordiaux de la Pastorale Anglaise tandis qu'une vidéo tournée pour « A Day In the Life », inédite jusque dans les années quatre-vingt, émerge comme importante piste visuelle pour l'album *Sgt Pepper*. Finalement, nous analyserons les contributions de chaque objet à ce changement important de l'image du groupe ayant lieu au début de 1967 : tandis que les vidéos promotionnelles remplaçaient définitivement la présence du groupe, provoquant une toute nouvelle perception des Beatles par leur public, *Sgt Pepper* confirme leur passage définitif d'idoles Pop à artistes, l'image publique de « *men of ideas* » qui avait débuté avec *Help!* émergeant à partir d'une approche artistique plus sérieuse et approfondie (*Sgt Pepper* comme « oeuvre totale ».)

1. Présentation des objets

1.1. Les vidéos de « Strawberry Fields Forever » et « Penny Lane »

1.1.1. Détails de fabrication : la naissance de la vidéo musicale comme objet indépendant

Dirigées par Peter Goldmann et tournées en simultané pendant le mois de janvier 1967 à Sevenoaks, Kent²³⁰, Stratford, Londres, et Liverpool, les vidéos de « Strawberry Fields Forever » et « Penny Lane » sont les tous premiers objets visuels des Beatles conçus après leur arrêt des tournées, et donc les premiers à avoir été pensés comme remplacement effectif et absolu du groupe.

²³⁰ C'est à Sevenoaks où un petit antiquaire devint célèbre après avoir vendu à John Lennon l'affiche publicitaire victorienne qui inspira « Being For The Benefit of Mr. Kite », un morceau de *Sgt Pepper*.

Comme nous l'avons vu dans les chapitres précédents, avant « Strawberry Fields Forever » et « Penny Lane » la principale raison de tourner des petites vidéos promotionnelles venait d'un besoin de remplacer les Beatles dans leurs performances télévisées, qui s'accumulaient avec leurs engagements sur scène et devenaient une source de plus de l'ennui du groupe : fatigués de ces apparitions auxquelles ils étaient toujours obligés à jouer le rôle de « bons garçons », ils décident de se faire représenter par ces petits objets contenant un enregistrement de leur performance, qui était filmée d'une façon plus ou moins créative mais toujours très linéaire.

Dans les vidéos de « Strawberry Fields Forever » et « Penny Lane » nous observons, pour la première fois, une approche esthétique et conceptuelle qui transforme la vidéo musicale dans un objet artistique indépendant, habitant un univers-charnière qui englobe simultanément le cinéma, la télévision, la musique, ou encore les arts plastiques. On y observe même une certaine euphorie artistique dans cette expérimentation virtuellement sans limites du support, sans doute issue non seulement de l'agitation contre-culturelle de l'époque mais aussi de la maturation des Beatles comme artistes plus ou moins totaux — un statut qui sera renforcé précisément avec ces deux vidéos et la sortie de *Sgt Pepper*.

Mais la caractéristique la plus importante de ces deux vidéos est sans aucun doute la façon dont elles constituent un remplacement définitif de la présence des Beatles en même temps qu'elles semblent signaler aussi un déni de leur rôle comme groupe performatif : si, d'un côté, ces vidéos illustrent la dualité présentation/représentation qui oppose le groupe à son image tout en remettant en question la réelle importance de la présence du premier, elles proposent aussi un tout nouveau regard sur l'identité des Beatles car ils y sont montrés comme étant encore plus éloignés de leur image publique de musiciens, tout en modifiant notre perspective sur eux. Mais même si elles jouent un rôle similaire au niveau de la promotion du groupe et de la diffusion de leur image, ces vidéos comportent aussi d'importantes différences entre elles, notamment au niveau de l'approche technique utilisée et de la façon dont les Beatles y sont représentées. Examinons-les.

1.1.2. Différences entre les deux vidéos et comparaisons avec les objets similaires conçus avant

« Strawberry Fields Forever » ouvre sur un plan du ciel et d'un arbre, dans lequel on peut voir un ou deux projecteurs et une espèce de clavier bizarre qui est lié aux branches par des cordes, ressemblant une toile d'araignée. On remarque les Beatles au fond, marchant parmi des tambours et se cachant derrière l'arbre. Ils réapparaissent ensuite devant de la caméra, marchant en arrière, se

posant à côté du clavier, et disparaissant une fois de plus pour ré-émerger en venant de derrière le clavier. Plusieurs plans les montrant courir et sauter se suivent, intercalant entre nuit et jour et montrant aussi chacun des Beatles marchant lentement autour du clavier. Un plan montre Paul sautant sur les branches de l'arbre et réglant les projecteurs, faisant tomber la nuit. Après un gros plan de son visage, les autres trois apparaissent et se posent au côté du clavier, regardant Paul. Des plans montrant quelques détails du clavier se mêlent à des gros plans des visages des Beatles, avec nombreux effets de couleur et lumière. Ils finissent par répandre de la peinture sur le clavier, dans un montage utilisant la solarisation ; un dernier plan montre l'arbre au fond, le clavier à moitié détruit, et les Beatles abandonnant la scène.



50. Le traitement soigné de la couleur dans « Strawberry Fields Forever » permet une expérience visuelle plus riche et une expérimentation artistique jamais vue dans ce média

« Penny Lane » commence avec un plan de John qui marche dans la rue d'une ville, coupant tout de suite sur des images d'un barbier et d'un bus en direction de Penny Lane, et puis nous voyons

les quatre Beatles qui semblent se rencontrer par hasard au coin de la rue. Un montage montre John mettant ses lunettes de soleil, et on regarde plusieurs plans des Beatles se promenant intercalés avec d'autres où John est tout seul, et d'autres encore illustrant le quotidien de la ville. Soudainement, les Beatles montent à cheval et arrivent dans un jardin, ces plans toujours juxtaposés à des scènes montrant des policiers sur des chevaux en ville et le quotidien à Penny Lane. Encore à cheval, les Beatles arrivent à une espèce de plateau au milieu du jardin où se trouvent leurs amplificateurs et la batterie de Ringo. Ils descendent de leurs chevaux à côté d'une table ronde sur laquelle sont posés un chandelier, des verres, et une bouteille de champagne ; ils s'assoient à la table avant qu'on ne voit un plan très rapide montrant un policier souriant. Pendant leur thé, trois hommes habillés en costumes du 17^{ème} siècle arrivent, leur apportant des raisins et leurs instruments ; les Beatles détruisent ensuite la table et une séquence montrant leurs visages se suit, avant un tout dernier plan de John se promenant dans la rue comme au début de la vidéo.



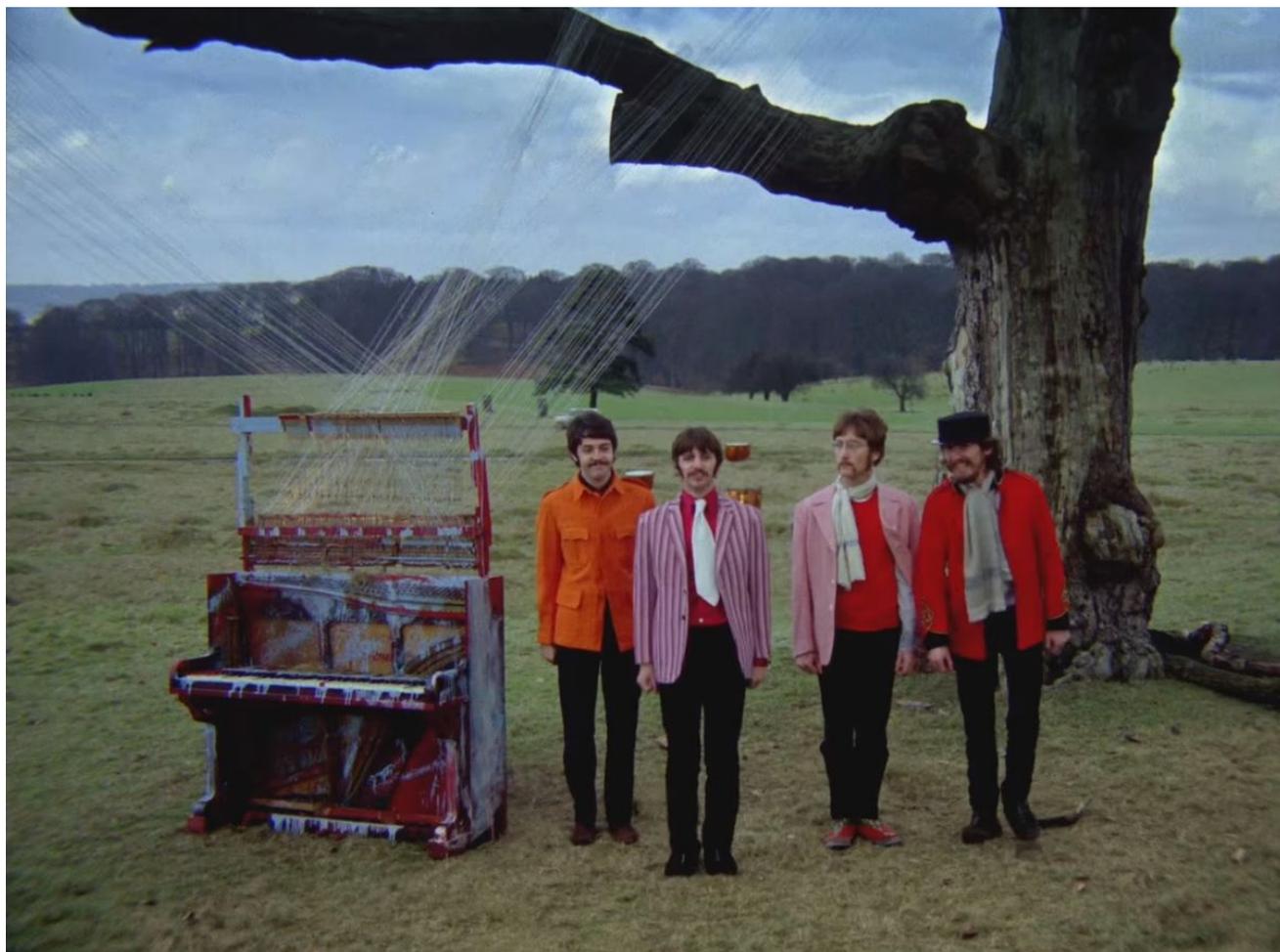
51. Les Beatles à cheval dans la vidéo de « Penny Lane »

« Strawberry Fields Forever » et « Penny Lane » sont, métaphoriquement autant que littéralement (car comme précisé ci-dessus ils sont sortis comme faces A et B d'un même disque), deux côtés de la même médaille : « Strawberry Fields Forever » représente le côté nocturne de « Penny Lane » de la même façon que « Penny Lane » semble porter une qualité allégée de la rêverie presque hallucinatoire de « Strawberry Fields Forever », rappelant la dualité déjà présente dans « Paperback Writer » et « Rain ». Il en résulte aussi une symbiose similaire entre les deux vidéos qui, comme les chansons, se voient complémentaires et opposées. Cette qualité d'interdépendance apporte une dimension de plus à ces deux objets visuels non seulement en raison de la représentation plus soignée d'une espèce de question/réponse, mais aussi en normalisant l'usage d'une certaine cohérence visuelle qui peut être regardée comme une prise de conscience du besoin de maintenir des morceaux musicalement similaires dans la même approche esthétique.

« Strawberry Fields Forever » et « Penny Lane » dérivent aussi de deux inspirations — et de deux compositeurs — différentes (le premier fut écrit par Lennon et le deuxième par McCartney), donc il est naturel que leurs représentations visuelles soient également légèrement distinctes. Dans le morceau de Lennon, la nostalgie qui se voit à travers l'évocation du parc où il jouait quand il était jeune projette une aura féérique qui demande un traitement plus éthéré que le réalisme cru et « classe ouvrière » de la chanson de McCartney. Nous observons donc l'inventivité musicale et visuelle de « Strawberry Fields Forever » comme une tentative d'émulation de la rêverie de Lennon, en opposition au (sur)réalisme doux de « Penny Lane », qui peut sembler plus mondain.

L'attitude des Beatles dans les deux vidéos est elle aussi légèrement différente : dans « Strawberry Fields Forever », ils se comportent plus comme des poupées ou des marionnettes que comme des musiciens ou même des êtres humains ; les mouvements de leurs corps, enregistrés dans la version finale à l'aide de coupes et autres effets de changement de vitesse d'action, semblent faire écho à un théâtre où les personnages ne sont que des véhicules d'une force supérieure qui les contrôle. Les Beatles dans « Strawberry Fields Forever » se voient comme des ombres de volonté propre, exprimant physiquement leurs instincts mentaux comme si leur actions étaient directement issues de leur inconscient — ou du moins d'une rêverie enfantine, très en accord avec l'esthétique qui lie tous les objets de ce chapitre. « Penny Lane », à son tour, fait un portrait très différent des membres du groupe en les traitant d'une façon plus sage et digne, plus en accord avec leur statut public — même s'ils ne sont quasiment pas représentés avec leurs instruments. Un autre trait intéressant est qu'ils se mêlent aux autres gens dans la vidéo de « Penny Lane » (au contraire de « Strawberry Fields Forever », où ils se trouvent toujours tous seuls), mais on ne voit pas l'hystérie

collective envahir les rues à leur passage — ils se sont distanciés du phénomène de la *Beatlemania* et ils le disent clairement à travers ce portrait.



52. L'allure légèrement maladroite dénonce l'attitude « marionnette » des Beatles dans « Strawberry Fields Forever »

En matière d'approche technique, nous signalons que, dans « Strawberry Fields Forever », les images ne sont pas de simples accompagnements de la musique : elles gagnent une importance qui atteint le niveau de la musique elle-même, et paradoxalement, les deux deviennent dissociables. La vidéo récupère aussi une légère esthétique des films muets, avec des avances rapides, des coupes, et des séquences impossibles (comme le saut de Paul au sommet de l'arbre) évoquant par exemple les films de Méliès — même si la couleur lui confère une toute nouvelle dimension, plus proche des objets d'art-vidéo. Le montage peut sembler un peu chaotique, mais si l'on observe attentivement le rythme généré par les différents plans, on les perçoit comme de petits tableaux connectés et vertigineux — comme si l'on se trouvait au musée devant une œuvre d'art qui prenait soudain vie devant nous. « Strawberry Fields Forever » est donc un objet curieux, entre court-métrage

expérimental, tableaux d'idées, et flashes mentaux, sans doute en référence à la première enfance du cinéma qui attendait un travail personnel de la part du spectateur, qui à son tour assemblait le film dans sa propre tête à travers une succession d'images connectées.



53. Les Beatles flâneurs dans la vidéo de « Penny Lane »

La vidéo de « Penny Lane » ne prend pas une voie si expérimentale : elle raconte une histoire plus ou moins linéaire (même si son sens reste flou), les plans sont filmés d'une façon plus traditionnelle, et le montage est beaucoup moins risqué — sauf pour quelques séquences comme celle où Lennon met ses lunettes. Mais même si l'on n'est pas si choqué par cette vidéo (en comparaison avec l'esthétique plus insolite de « Strawberry Fields Forever »), il y reste encore quelques petits détails aléatoires qui nous font sortir de notre zone de confort en tant que spectateurs, apparaissant et disparaissant en un clin d'œil, comme le policier avant le dernier refrain. La flânerie des quatre garçons dénonce non seulement une détente qui était absente dans « Strawberry Fields Forever » (où les changements de vitesse les rendent toujours sous une tension bizarre), mais aussi leur volonté de nier leur statut de célébrité et de se mêler à leurs pairs — un certain refus de la ségrégation socio-culturelle issue de la *Swinging London* dont nous avons parlé dans le chapitre consacré à *Help!*.

Il est aussi important que nous précisions les différences entre ces deux vidéos et quelques objets conçus précédemment, comme les vidéos de « Paperback Writer », « Rain, » et certaines séquences musicales de leurs deux premiers longs-métrages. Tout d'abord, on va observer dans « Strawberry Fields Forever » et « Penny Lane » (et pour la première fois) un abandon total du *playback* : les Beatles ne se comportent plus comme s'ils interprétaient la chanson, en opposition à ce qu'on voyait dans « Paperback Writer » et « Rain, » où les séquences performatives étaient encore présentes. « Strawberry Fields Forever » et « Penny Lane » proposent un mélange intéressant de langages, croisant celui utilisé dans les deux vidéos de 1966 (et qui est plus proche de la télévision en raison de son but promotionnel) et un autre, purement cinématographique, que nous observons par exemple dans la séquence « Ticket to Ride » de *Help!*. Ceci signifie que le traitement visuel va aussi prendre une autre dimension, plus soignée et plus proche de celle des courts-métrages (une approche appartenant plutôt à l'univers du cinéma que de la télévision), avec une attention particulière donnée aux détails techniques et esthétiques pour que l'ensemble puisse mieux servir comme illustration de l'esprit du morceau au lieu de se porter comme une simple manœuvre promotionnelle. Finalement, nous signalons que ces deux vidéos sont des excellents exemples du nouvel esprit d'expérimentation des Beatles, qui ne se limitait pas au domaine de la musique : ils devenaient de plus en plus intéressés à ce que nous appelons aujourd'hui le *crossmedia*, enthousiasmés par cette symbiose entre les arts du spectacle et les arts visuels. Ceci était le principal point d'attraction de leur nouveau travail créatif, bien visible dans l'approche visuelle choisie pour « Strawberry Fields Forever » et « Penny Lane ».

1.2. *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band* : le concept album et l'accentuation sur le récit

« Paul et John ont décidé que leur album de 1967 devrait être un travail conceptuel avec une sorte de thème transversal qui lierait toutes les chansons. Ils avaient une vague idée de retourner aux sources en écrivant une série de chansons sur leur propre passé, les débuts des Beatles, et l'esprit de leur ville natale. La musique serait progressive mais les paroles pouvaient être nostalgiquement rétrospectives²³¹. »

²³¹ « Paul and John decided that their 1967 album should be a concept job with some sort of running theme to link all the songs. They had a vague idea of getting back to basics by writing a set of songs about their own past, The Beatles' beginnings and their hometown haunts. The music would be progressive but the lyrics could be nostalgically retrospective. » [Tony Barrow, *John, Paul, George, Ringo, & Me*, Londres : SevenOaks, 2005, p. 221, nous traduisons]



54. Couverture de *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band* (Peter Blake et Jann Haworth, 1967)

À une époque où la plupart des albums Pop n'étaient qu'une compilation de morceaux d'un groupe, *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band* s'écarte de façon pionnière du panorama général des 33T en constituant ce qui est souvent considéré comme le premier *concept album* — une décision qui avait été, selon la citation de Barrow ci-dessus, initialement prise par Lennon et McCartney. Avec une thématique liant plus ou moins tous ses morceaux (même si John Lennon nie plus tard ce superlatif en disant que « mes contributions auraient pu faire partie de n'importe quel autre album²³² »), *Sgt*

²³² Lennon dans le documentaire *The Beatles Anthology*, 1995 [enregistrement d'archive]

Pepper permet aux Beatles de se cacher derrière des personnages²³³ comme l'on faisait dans les films : selon le concept central²³⁴ de l'album, ils n'étaient pas « les Beatles » mais des membres de l'orchestre des coeurs solitaires du sergent Pepper, une marionnette à moustache issue des temps victoriens qui dirigeait la musique que les quatre membres du groupe jouaient. En effet, et si l'on se rappelle qu'après le premier morceau de l'album il est annoncé que Billy Shears (qui n'est autre que Ringo Starr) viendra chanter pour nous, nous pouvons affirmer que *Sgt Pepper* illustre un profond désir de la part des Beatles d'abandonner leurs *personae* de scène, basées sur leurs propres vies et personnalités, et de les remplacer par des personnages fictifs tout en enlevant le poids oppressant du succès et de la *Beatlemania* dans le processus. En réalité, Billy Shears est le seul personnage fictif de l'album construit à partir d'un Beatle²³⁵ — mais son rôle est primordial car il introduit l'idée de que les Beatles sont un « autre » (une projection liée au concept d' « *escape* » dans ces objets) que le colossus à quatre têtes qu'on connaissait : avec le groupe du Sgt Pepper, ils se libéraient des attentes de leur public et ils pouvaient jouer tout ce qu'ils voulaient.

Ce tournant, marqué par la façon dont on créait et on promouvait un album — et, par conséquent, dont on l'apercevait —, résulte aussi d'une attention spéciale donnée à la dimension visuelle de la présentation physique du disque lui-même. *Sgt Pepper* fut aussi novateur dans ce cadre, proposant une toute nouvelle manière d'aborder l'album musical : il a non seulement été l'un des premiers albums à utiliser le *gatefold* (la « pochette ouvrante »), ce qui laissait deux couvertures de plus à remplir d'images et de photographies, mais aussi le précurseur en termes d'inclusion d'objets promotionnels non directement liés à la musique du disque. En ajoutant des images de carton à découper — une moustache, des figurines, des insignes, etc²³⁶ —, les Beatles se voient comme des

²³³ Le slogan publicitaire de *Sgt Pepper* dans le journal underground *International Times* disait « rappelez-vous ; *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band* c'est les Beatles », ce qui nous semble être une référence de plus à la prise de personnages incarnée par le groupe.

²³⁴ Le tout premier concept de *Sgt Pepper* était celui de faire un album centré sur l'enfance des Beatles à Liverpool, mais quand les morceaux « Strawberry Fields Forever » et « Penny Lane » sont sortis en single quelques mois plus tôt — et à une époque où l'on n'inclurait pas de singles dans les albums —, l'idée initiale ne faisait plus du sens.

²³⁵ Ringo Starr révèle pendant une interview pour le documentaire *The Beatles Anthology* (1995) que l'album devait avoir tous ses morceaux reliés les uns aux autres comme une opéra rock, mais que les Beatles ont abandonné l'idée après la séquence « Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band » - «With a Little Help From My Friends » - « Lucy in the Sky with Diamonds. »

²³⁶ Selon McInerney, qui cite à son tour McCartney, il était initialement prévu que l'album ait une enveloppe contenant d'autres articles à collectionner, comme des tatouages temporaires qui étaient offerts dans les bandes dessinées quand ils étaient petits, illustrant le désir de faire référence à l'univers de l'enfance qui était à la base du concept initial de l'album. [Mike McInerney, Bill Demain, et Gillian G. Gaar, *Sgt Pepper at Fifty: The Mood, The Look, The Sound, The Legacy of the Beatles' Great Masterpiece*, Londres : Omnibus Press, 2017, p. 90]

pionniers de la création d'un objet hybride, appartenant non exclusivement au domaine musical mais aussi, et en raison d'une imagerie vive et éclatante issue d'un récit²³⁷ plus ou moins soigné d'un point de vue conceptuel, susceptible d'avoir été projeté au grand écran.



55. Carton inclus à l'intérieur de la pochette de *Sgt. Pepper* (Peter Blake et Jann Haworth, 1967)

Ce sont exactement ces aspects — un concept central, un récit plus ou moins transversal, la construction de personnages, et un côté visuel plus riche — qui nous font inclure *Sgt Pepper's Lonely*

²³⁷ Il faut aussi rappeler que *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band* a été le premier album des Beatles (et l'un des premiers dans l'ensemble de l'histoire de la Pop) à avoir les paroles des chansons imprimées sur la couverture du verso, comme un scénario voire un libretto d'opéra à suivre par le spectateur.

Hearts Club Band dans notre recherche. Nous proposons donc de considérer le huitième album du groupe comme film potentiel, sachant qu'en rassemblant tous ces éléments il aurait pu devenir le troisième long-métrage de la carrière des Beatles. En effet, et comme nous le détaillerons plus bas, il y avait même des plans pour tourner un documentaire sur le processus créatif et d'enregistrement de *Sgt Pepper*, prévu pour remplacer le groupe dans les engagements promotionnels liés à l'album ; ce trait en particulier justifie aussi l'encadrement de *Sgt Pepper* dans la deuxième partie de notre thèse, qui porte sur l'image projetée en tant que remplacement absolu des Beatles et la richesse visuelle de leurs nouvelles créations artistiques.

Finalement, nous remarquons aussi que la dimension visuelle de *Sgt Pepper* est cruciale pour que l'on puisse mieux comprendre non seulement les options représentatives qui étaient à la base de la création des vidéos de « Strawberry Fields Forever » et « Penny Lane », mais aussi l'énorme saut que les Beatles font entre *Help!* et *Magical Mystery Tour*, deux films conceptuels et esthétiquement très différents : l'inclusion de *Sgt Pepper* dans notre recherche fonctionne aussi comme un précieux point de repère entre ces deux représentations filmiques, permettant une meilleure lecture de l'évolution de leur image publique.

2. Trois concepts communs à ces objets : le retour à l'enfance, le remplacement effectif des Beatles, et leur préoccupation en montrer le groupe comme plus qu'idoles Pop

Tous ces objets (« Strawberry Fields Forever » / « Penny Lane » et *Sgt Pepper*) possèdent des concepts en commun en matière de leur contribution au changement de l'image publique des Beatles, et qui nous font les intégrer dans un même tournant. Ceux-ci peuvent être résumés en trois points principaux qui deviennent encore plus visibles si l'on se rappelle que les deux morceaux faisaient initialement partie de *Sgt Pepper*.

Le premier aspect, c'est leurs représentations d'un retour à l'enfance des Beatles. Tandis que « Strawberry Fields Forever » et « Penny Lane » font référence à des lieux de Liverpool bien connus des membres du groupe, qui ont tous quatre grandi dans cette ville du nord d'Angleterre, *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band* non seulement se vante de l'inclusion d'éléments à découper issus de l'univers des bandes dessinées de l'époque où ils étaient petits, mais il se base aussi sur le concept d'une fanfare (la bande des cœurs solitaires) jouant au kiosque à musique du jardin, une image très

présente dans le paysage suburbain anglais des années cinquante et pourtant facilement reconnaissable comme référence aux temps de leur enfance.

Le deuxième, c'est que les vidéos et l'album sont tous des remplaçants effectifs (et définitifs) de la présence du groupe. L'admirable saut esthétique et formel que la vidéo musicale fait avec « Strawberry Fields Forever » et « Penny Lane » allié aux nouvelles possibilités visuelles et promotionnelles du disque vinyle, bien exemplifiées par la façon dont *Sgt Pepper* fut commercialisé, démontre que ces nouveaux remplacements des Beatles pourraient être encore plus intéressants que les performances du groupe elles-mêmes, tout en changeant les règles dont la musique Pop était diffusée mais aussi la manière dont le groupe communiquait avec ses fans. Les deux vidéos et l'album proposent, et pour la première fois dans la Pop, que la représentation visuelle d'un groupe puisse avoir une plus grande importance que leur simple présence — une idée qui en 1967 était incroyablement révolutionnaire.

Finalement, tant les vidéos que l'album dénoncent une préoccupation progressive de la part du groupe à se faire représenter comme plus que de simples idoles Pop, donnant un pas de plus en direction d'une identité publique plus intellectualisée, noble, et diversifiée. Leur image d'avant-gardistes est soulignée par l'aspect novateur des vidéos au niveau de leurs esthétismes et de l'approche technique qu'elles font du média, et par le caractère révolutionnaire de *Sgt Pepper*, qui se voit comme un objet artistique total et soigné au lieu d'une simple accumulation de morceaux.

3. L'esthétique psychédélique dans ces objets

3.1. Qu'est-ce que le psychédélisme ?

Il y a une influence transversale à tous les objets musicaux et visuels conçus par les Beatles pendant 1967 : le psychédélisme. Le poids de cette influence dérive d'une série d'aspects issus à la fois de leurs contextes socio-culturels (comme les tendances de la contre-culture à l'époque) et des expériences personnelles de chaque membre, déterminant la façon dont ils ont intégré cette esthétique dans leur travail. Afin de contextualiser la période dite psychédélique de la carrière des Beatles, nous décrirons brièvement son expression dans le contexte socio-culturel des années soixante tout en faisant un parallèle avec une série d'événements qui peuvent nous aider à établir une chronologie plus ou moins exacte de cette influence sur le travail du groupe, et nous permettant à son tour une meilleure compréhension des objets conçus pendant cette année.

Nous pouvons situer, à peu près, le début de la période psychédélique des Beatles en 1965, l'année de la première expérience de Lennon et Harrison avec le L.S.D.²³⁸ et de la sortie de leur album *Rubber Soul* contenant des thématiques lyriques plus profondes et des nouvelles sonorités. 1965 est aussi l'année où le terme « psychédélique » entre dans le vocabulaire dit urbain²³⁹, associé à divers termes pour indiquer une recherche d'altération sensorielle à travers des substances hallucinogènes dans les productions artistiques de la contre-culture (comme le rock psychédélique, l'art psychédélique, etc)²⁴⁰.

En 1966, l'année où les Beatles lancent *Revolver* (l'album contenant « Tomorrow Never Knows, » le morceau dont les paroles ont été tirées de l'adaptation du *Livre Tibétain des Morts* par Timothy Leary, *The Psychedelic Experience*), le mot était déjà largement utilisé dans la contre-culture occidentale. Les médias s'en approprient le terme entre 1966 et 1967, l'utilisant jusqu'à sa sursaturation : des nombreuses industries remarquent qu'en rajoutant le mot « psychédélique » à leurs produits destinés au jeune public, ceux-ci devenaient des objets « à la mode » et de consommation immédiate, et avec la prolifération du cinéma d'exploitation psychédélique, de l'*acid rock*, et des affiches de concerts colorées, cette esthétique visuelle par excellence se propage très rapidement entre adolescents, qui l'adoptent également comme mode de vie, avec la consommation de drogues psychotropes et une garde robe en accord, cette dernière étant de légère inspiration victorienne. En effet, Gilbert parle de l'influence psychédélique dans la mode vestimentaire des années soixante en affirmant qu'elle est directement issue d'une révisitation de l'époque victorienne, reconnaissant

²³⁸ Nous utilisons la référence de Peter Brown (Peter Brown et Steven Gaines, *The Love You Make - An Insider's Story of the Beatles*, Londres : Pan Books Ltd., 1984, p. 149) qui défend que ceci s'est passé pendant le printemps 1965, bien qu'il y ait d'autres sources qui placent l'événement plus tôt, notamment pendant janvier ou février de la même année (Ian Macdonald, *Revolution in the Head: The Beatles Records and the Sixties*, Londres : Pimlico, 1998, p. 127), avant le début des tournages de *Help!*, ou même en 1964 (Albert Goldman, *The Lives of John Lennon*, New York : William Morrow and Company, 1988, pp. 195-197). Turner est encore plus précis en disant que la date la plus probable pour l'événement reste le jeudi 8 avril 1965 (Steve Turner, *The Gospel According to the Beatles*, Louisville : Westminster John Knox Press, 2006, p. 113).

²³⁹ Selon Stafford (Peter Stafford, *Psychedelics Encyclopedia*, Berkeley : Ronin Publishing, 1992, pp. 4-5), le terme fut inventé en 1956 dans un échange de lettres entre le psychiatre Humphry Osmond et l'écrivain Aldous Huxley quand le premier et son collègue Abram Hoffer, travaillant sur les différents usages de drogues hallucinogènes comme le L.S.D. et la mescaline, cherchaient un mot pour décrire leurs effets.

²⁴⁰ Le terme a été utilisé pour la première fois dans le contexte musical par les Holy Modal Rounders, un groupe new-yorkais qui enregistre en 1966 une version du morceau de Leadbelly « Hesitation Blues », en incluant dans le verset final de leur version : « *got my psychedelic feet in my psychedelic shoes / I believe, Lordy mama, I got the psychedelic blues.* » Néanmoins, et comme le défend Nick Bromell, si l'on ne prend pas en compte ce morceau des Holy Modal Rounders, les premières « chansons Pop à donner la parole aux complexités de l'expérience psychédélique ont été les trois morceaux finaux de *Revolver* [« I Want To Tell You », « Got To Get You Into My Life » et « Tomorrow Never Knows »], » ce qui apporte un statut privilégié aux Beatles en tant que précurseurs du genre. [Nick Bromell, *Tomorrow Never Knows - Rock and Psychedelics in the 60s*, Chicago et Londres : The University of Chicago Press, 2000, p. 89, nous traduisons]

encore l'influence de la période sur la résurgence d'un nouveau intérêt pour l'occultisme et le fonctionnement de l'appareil psychique de l'individu, sujets très répandus en *fin-de-siècle*. Il cite même un événement précis, qu'il défend comme catalyseur de cet intérêt : l'exposition sur Aubrey Beardsley au V&A [Victoria & Albert Museum] en mai 1966²⁴¹. Cette curiosité victorienne sur ce qui est « au-delà » a donc été adoptée par la génération *baby-boom*, qui y ajouta un esprit de liberté et de toute-possibilité issu d'un certain optimisme de l'après-guerre. Mais il faut souligner aussi que, en étant un mouvement esthétique sorti (du moins dans un premier temps) de la contre-culture, le psychédéisme incorporait dans son essence la plus primaire une dimension politique : son esprit combatif et rebelle dénonçait une insatisfaction avec le status quo, défiant les normes sociales à travers une nouvelle proposition de regarder le monde d'une autre façon, plus colorée et moins restrictive.

Dans le monde de l'art, cette influence se traduit surtout par un intérêt très marqué pour ce qui n'est pas visible à l'oeil nu, notamment aux processus mentaux de l'individu et aux stimuli sensoriels (principalement visuels), un trait qui sera transversalement présent dans l'ensemble des oeuvres créées pendant la période et susceptibles d'être insérées dans le mouvement. Les Beatles ont donc suivi cette tendance en adoptant aussi le mode de vie qui lui était associé, particulièrement la prise de drogues hallucinogènes : après le premier contact de Lennon et Harrison, les expériences de L.S.D. en groupe ne tardent pas, même si le scepticisme initial de Paul fera de lui le tout dernier de la bande à succomber à la pression des autres. En effet, la première prise de L.S.D. de Paul faisait suite à ce que l'on peut appeler un *trip* involontaire de Lennon, quand le groupe était au studio en travaillant sur *Sgt Pepper* et Lennon prenant du L.S.D. en pensant qu'il s'agissait d'une amphétamine, les deux étant mélangés dans sa boîte à pilules. McCartney le raccompagne chez lui plus tard, et pour mieux comprendre son ami et sa petite aventure hallucinogène, prend sa première tablette de L.S.D. et partage ce moment avec lui²⁴².

²⁴¹ Pat Gilbert (2012, oct.), « Let's Party Like It's 1899 » *Mojo*, The Beatles' Magical Mystery Tour Special Edition (Londres), p. 75

²⁴² George Martin rapporte ce moment dans son livre *Summer of Love - The Making of Sgt. Pepper*, mais Paul McCartney raconte que son premier *trip* eut lieu plus tôt, plus ou moins six mois après l'épisode chez le dentiste de Harrison, plus spécifiquement quand le groupe était réuni chez leur ami Tara Browne, à Belgravia, Londres : « Tara prenait de l'*acid* en papier buvard aux toilettes. Il m'en a offert un peu. Je lui ai dit, "je ne suis pas sûr", tu sais. J'étais plutôt prêt à boire ou à fumer un peu de marijuana. Je m'étais tenu au large comme certaines personnes essayaient de faire, mais il y avait une pression des pairs massive. [...] Et ce soir-là je me suis dit, bon, voilà un moment aussi bon comme un d'autre, donc j'ai dit, allez-y, ok. Et nous l'avons tous pris. » (Barry Miles, « The Fabs Drop Acid For The First Time », *Mojo*, The Beatles' Magical Mystery Tour Special Edition (Londres), p. 112)



56. L'influence victorienne dans les vestes que les Beatles portent pour la vidéo de « Penny Lane »

Quel que soit le détail de la prise de drogues des membres des Beatles, il est certain qu'au début de 1967 tous étaient déjà familiarisés non seulement avec les expériences que le L.S.D. leur apportait, mais aussi avec cette nouvelle tendance esthétique vécue par l'élite contre-culturelle de Londres. Voyons maintenant ce que cela apporte à l'approche qu'ils firent de leur travail musical et visuel.

3.2. L'influence de cette esthétique sur les Beatles et sa contribution à une individualisation croissante

« Les drogues hallucinogènes ont produit sans aucun doute un tournant crucial. L'usage que les Beatles en firent a marqué le moment où non seulement ils sont devenus plus préoccupés avec l'art qu'avec le divertissement, mais aussi où ils sont devenus plus introspectifs, conscients de la spiritualité et intéressés à propager leurs opinions sur la paix, l'unité et l'harmonie. Sans drogues il

est peu probable qu'ils aient été si réceptifs aux enseignements de l'Hindouisme ou qu'ils aient même dédié du temps à l'apprentissage de techniques de méditation²⁴³. »

Au début de 1967, les deux forces principales de composition musicale des Beatles étaient encore John Lennon et Paul McCartney. Même si tous les membres du groupe tendaient à s'intéresser de plus en plus au côté artistique de leur métier comme Turner le décrit ci-dessus, l'approche pratique que chacun d'entre eux tiraient de leurs expériences psychédéliques était très différente, avec un impact créatif distinguant principalement la plupart des compositions de Lennon et McCartney. Cette divergence professionnelle croissante des deux musiciens, qui commence à être remarquable surtout à partir de cette année-là, nous semble donc dériver non seulement d'une évolution naturelle de leur créativité mais aussi des regards que Lennon et McCartney portaient sur les résultats de leur intégration dans la contre-culture psychédélique.

De tous les Beatles, John Lennon a toujours été le plus adonné à l'altération sensorielle causée par le L.S.D.²⁴⁴ : il confessa même plus tard qu'il prenait des *trips* comme des bonbons, et qu'il s'est même souvent livré à de mauvaises expériences. Mais alors que Lennon semblait nourrir une envie de recherche créative à partir de l'intérieur, en explorant les recoins les plus sombres de son esprit, Paul McCartney était plus intéressé au développement artistique s'appuyant sur des inspirations extérieures, se cultivant avec des spectacles, des soirées de poésie, ou encore des expositions d'art — son lien avec l'Indica Gallery dont nous avons déjà parlé se portant comme un bel exemple. Ian MacDonald discute de cette dualité en disant que le développement de Lennon pendant la période 1965-67 a « essentiellement été introverti, en suivant ses destins intérieurs plutôt

²⁴³ « *Hallucinogenic drugs without doubt produced the crucial turning point. The Beatles' use of them marked the point not only when they became more concerned with art than entertainment but when they became more introspective, aware of the spiritual, and concerned with spreading their views about peace, togetherness, and harmony. Without drugs it's unlikely that they would have been as receptive to the teachings of Hinduism or would have devoted so much time to learning techniques of meditation.* » [Steve Turner, *The Gospel According to the Beatles*, Louisville : Westminster John Knox Press, 2006, p. 12, nous traduisons]

²⁴⁴ Steve Turner décrit l'influence des drogues psychédéliques sur la perception que Lennon avait de l'art et du monde en général en disant que le Beatle avait eu, depuis l'enfance, plusieurs expériences qu'il a plus tard interprété comme mystiques, croyant que ça le rendait différent des autres garçons. Lennon affirme qu'il avait décidé d'« appartenir à un club exclusif qui regarde le monde en ces termes : le surréalisme, pour moi, c'est la réalité. La vision psychédélique c'est la réalité pour moi et ça a toujours été comme ça » (ibid, 2006, p. 51). Cette particularité de la personnalité de Lennon dont Turner discute tout en cherchant les racines spirituelles du Beatle peut être un des motifs de l'enthousiasme causé par la (sur)prise du L.S.D., vu que Lennon paraissait être à l'aise avec les conséquences de la drogue, qui faisaient à leur tour partie de la perception ordinaire qu'il avait du monde et de soi-même.

que de, comme McCartney l'a fait, s'engager de façon extravertie avec le monde extérieur²⁴⁵ », un fait confirmé par Barry Miles qui note que « John était celui qui avait fréquenté l'école d'art, mais Paul était le Beatle le plus intéressé aux arts²⁴⁶ ». Si d'un côté on peut regarder cette complémentarité comme fondamentale pour la parfaite symbiose des dynamiques créatives entre les deux têtes principales des Beatles, on y reconnaît que le choix de prendre différents chemins se voit aussi comme une confirmation de l'individualisation croissante des membres du groupe.

Un autre point de divergence touchant l'expérience psychédélique pour Lennon et McCartney est que le premier (ainsi que Harrison) l'utilisait souvent pour réfléchir au succès du groupe, et par conséquent, à la perception de leur identité publique. Turner signale ce fait en disant que McCartney, par opposition, « n'essayait pas de résoudre des questions sans réponse. Il était content de son succès, n'avait pas d'anxiétés sur son identité et ne cherchait pas à introduire d'idées profondes dans ses chansons²⁴⁷, » et que le principal motif de son premier *trip* n'était que pour un pur et simple plaisir, et en raison de la pression des autres. De ce fait, nous pouvons ajouter que l'éloignement entre les différentes perceptions que chaque Beatle avait de leur statut social, de leur identité publique, et les implications que tous ces facteurs avaient sur leur approche créative, a été articulé par la nouvelle prise de conscience collective offerte par le L.S.D.

Enfin, et pour bien situer ce nouveau paradigme concernant les forces créatives opérant au sein du groupe au début de 1967, il faut encore signaler l'émergence de George Harrison comme compositeur en son propre nom, qui, comme nous l'avons vu dans le chapitre consacré à *Help!*, apporte de plus en plus une troisième force à respecter dans l'équation musicale du groupe. Dans son cas, l'influence de la prise d'hallucinogènes a agit en tant que réveil de son côté spirituel — l'une des autres caractéristiques-clés mentionnées par Turner. Les influences venues de la musique et de la philosophie indiennes dont nous avons parlé plus haut, désormais présentes dans les nouveaux travaux musicaux du groupe, se manifestent aussi dans leurs objets visuels en raison d'un nouveau goût pour l'exotisme, une autre caractéristique de l'esthétique psychédélique. L'influence de la prise du L.S.D. sur la créativité de Harrison semble néanmoins avoir eu des conséquences plutôt liées à

²⁴⁵ « [it was] essentially introverted, following his inner fortunes rather than, like McCartney, extrovertedly engaging with the outside world. » [Ian Macdonald, Ian (2012, oct.), « Turn On, Tune In..., » *Mojo*, The Beatles' Magical Mystery Tour Special Edition (Londres), p. 10, nous traduisons]

²⁴⁶ « It was John who had attended art school, but Paul was the Beatle most interested in the arts, » *ibid*

²⁴⁷ « he was not trying to resolve unanswered questions. He was content with his fame, had no deep anxieties about his identity, and wasn't looking for profound insights to incorporate into his songs. » [Steve Turner, *The Gospel According to the Beatles*, Louisville : Westminster John Knox Press, 2006, p. 125, nous traduisons]

son questionnement sur sa place dans la société, ainsi qu'à la substitution de ses racines ouvrières occidentales par des référents issus d'une culture différente qui lui semblait plus en accord avec son positionnement artistique et philosophique.

Tandis que l'on établit le début de la visibilité de l'influence psychédélique dans le travail musical du groupe au moment de l'enregistrement et sortie de *Rubber Soul*, qui comptait déjà avec l'utilisation d'instruments hors du commun pour la musique Pop de l'époque (comme le sitar dans « Norwegian Wood (This Bird Has Flown) ») ainsi que l'exploration de thématiques plus introspectives au niveau lyrique (« In My Life »), nous considérons que les premiers résultats visuels peuvent être observés précisément avec les vidéos musicales promouvant les morceaux « Strawberry Fields Forever » et « Penny Lane », sortis comme *double A-side* single²⁴⁸ en décembre 1966. Ces deux chansons, qui comme nous l'avons vu faisaient initialement partie de leur nouvel album *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band*, ont été lancées plus tôt à la demande du manager du groupe, Brian Epstein, pour profiter du « marché de Noël ».

En matière d'exemples visuels de la période psychédélique des Beatles, et hors les deux objets visuels dont nous discutons dans ce chapitre, il faut encore noter la participation du groupe au premier programme télévisé transmis en satellite, *Our World*, le 25 juin 1967, avec une performance de « All You Need Is Love » — une apparition qui appartient plutôt au domaine présentatif (performance filmée plus ou moins linéaire), ne faisant donc pas partie de notre objet d'étude. Nous remarquons néanmoins quelques éléments qui renforcent son intégration dans l'esthétique psychédélique de l'année, notamment les costumes excentriques portés par les Beatles (dessinés par le collectif artistique hollandais The Fool), les paroles de la chanson proclamant la paix et l'amour universel, et le fait qu'il s'agit de la première émission diffusée mondialement par satellite, regardée virtuellement par n'importe qui n'importe où dans le monde. Cet esprit de fraternité et d'universalité est aussi lié à la philosophie psychédélique, qui cherchait une espèce de conscience collective partagée à travers l'exploration des parties inconnues de l'inconscient humain.

²⁴⁸ Le terme « *double A-side single* » est normalement utilisé pour décrire un 45T dont aucun des deux morceaux n'est considéré plus important que l'autre — il n'y a ni de face A ni B. En leur accordant la même importance, le DJ ou l'acheteur du disque choisit celui qu'il veut considérer comme la face A. « Strawberry Fields Forever »/« Penny Lane » a aussi été le premier single des Beatles depuis « Love Me Do » (1962) n'atteignant pas la première place des hit-parades, un fait mentionné par George Martin dans son livre *Summer of Love - The Making of Sgt Pepper*, une conséquence directement issue du fait d'avoir les deux chansons comme un *double A-side* : « les rapports montraient que notre *double A-side single* se vendait très bien. Il y avait seulement un problème. Le nombre de ventes hebdomadaires montraient que *deux singles*, « Strawberry Fields Forever » et « Penny Lane », se vendaient très bien. Ils étaient comptés séparément ! » [George Martin, (avec William Pearson), *Summer of Love - The Making of Sgt Pepper*, Londres : Macmillan, 1994, p. 26]

Après le décès de Brian Epstein le 29 août 1967 (un moment crucial dans leur carrière sur lequel nous reviendrons), les Beatles commencent à travailler sur *Magical Mystery Tour*, sorti en fin d'année. Néanmoins, et avant la première transmission du film à la BBC le lendemain de Noël, ils lancent encore un EP avec la bande sonore (sorti comme un album aux États-Unis) et tournent aussi la vidéo promotionnelle pour leur nouveau single « Hello Goodbye ». L'influence psychédélique sur leur travail visuel s'arrête ici²⁴⁹, l'objet suivant (la vidéo de « Lady Madonna », tournée et sortie en janvier 1968) s'intégrant déjà dans une esthétique très différente. Voyons maintenant la façon dont le psychédélicisme a été abordé dans les objets dont nous parlons dans ce chapitre.



57. Les Beatles pendant l'émission de télévision *Our World* (25 juin 1967). Le psychédélicisme est visible non seulement dans leurs vêtements (et ceux de leur entourage) mais aussi dans la décoration du studio.

3.3. La Pastorale Anglaise dans les deux vidéos

« Strawberry Fields Forever » et « Penny Lane » utilisent une esthétique similaire, une approche visuelle de ce qui est souvent désigné sous le nom de Pastorale Anglaise. Il s'agit d'une branche du psychédélicisme liée au côté champêtre du folklore anglais, qui introduit des éléments issus d'univers différents de celui de la musique Pop de l'époque, comme l'utilisation du piano, du violon, de la flûte, ou même d'instruments moins connus comme le dulcimer. Ce mouvement peut être vu

²⁴⁹ En parlant de leur période psychédélique à travers un prisme exclusivement musical, Ian MacDonald place respectivement son début et sa fin dans « Tomorrow Never Knows » et « Across The Universe ». [Ian Macdonald, *Revolution in the Head: The Beatles Records and the Sixties*, Londres : Pimlico, 1998, p. 190]

comme une réponse européenne au folk rock de la côte ouest des États-Unis, qui cherchait aussi une liaison entre les nouvelles formes musicales populaires et les racines plus traditionnelles²⁵⁰ — même si l'approche britannique semble se faire tout en intégrant des influences encore plus anciennes que celles observées dans la musique américaine, le dulcimer étant un instrument de la période médiévale, par exemple.



58. L'ambiance champêtre de la Pastorale Anglaise faite par la vidéo de « Strawberry Fields Forever » (à gauche) et « Penny Lane » (à droite)

L'influence pastorale peut aussi être retrouvée dans les paroles des chansons de l'époque, qui font référence à des auteurs comme Lewis Carroll (*Alice au Pays des Merveilles*), A.A. Milne (*Winnie l'Ourson*), ou même Edward Lear, connu pour ses *nursery rhymes* et pour sa « *nonsense poetry* ». Ces univers littéraires sont fortement encrés dans une identité britannique dite « *Englishness*²⁵¹ » ou « britannicité » qui ne permet pas son intégration ailleurs, géographiquement parlant. C'est sous l'influence de cette « britannicité » que l'on voit la contre-culture échanger la « chaleur blanche de la technologie pour une Grande-Bretagne plus âgée, de fantaisie édouardienne et de bonheur bucolique²⁵² », comme le décrit Nigel Planer dans le documentaire *Psychedelic Britannia*.

²⁵⁰ Dominic Sandbrook défend que la nostalgie était l'une des forces les plus puissantes dans la culture britannique de l'après-guerre, ce qui peut aider à expliquer cet intérêt pour le temps d'antan, notamment pour l'héritage victorien qui peut être perçu dans la mode vestimentaire, ainsi que les influences de l'Art Nouveau dans les affiches promotionnelles [Dominic Sandbrook, *White Heat: A History of Britain in the Swinging Sixties*, Londres : Little Brown Book, 2006, p. 447]

²⁵¹ Plusieurs auteurs essayent de définir le terme, comme Wright and Gamble qui l'associent au concept d'identité culturelle [Andrew Gamble et Tony Wright, *Britishness: Perspectives on the British Question*, Oxford : The Political Quarterly Publishing, 2009]

²⁵² « *the 'white heat' of technology for an older Britain of Edwardian fantasy and bucolic bliss.* » [Nigel Planer dans le documentaire *Psychedelic Britannia*, 2015, nous traduisons]

Cette approche spécifique du psychédéisme anglais est défendue par Ian MacDonald dans son livre *Revolution in the Head* comme naissant précisément avec la sortie de « Strawberry Fields Forever » et de « Penny Lane », qui se présentaient comme un portrait nostalgique de l'enfance du groupe. Mais tandis que MacDonald rappelle que « le vrai sujet du psychédéisme anglais n'était ni l'amour ni les drogues, mais la nostalgie de la vision innocente de l'enfant²⁵³, » Barry J. Faulk lie l'émergence de ce sous-genre à l'expérimentation avec les drogues hallucinogènes, notant que « le retour à la pastorale de l'enfance apparaît après la fracturation de la conscience à travers de l'*acid* [L.S.D.] et autres aspects de la vie moderne, afin que le passé du groupe de Liverpool paraisse à la fois neuf et familiale²⁵⁴. »

Si les morceaux à la base des deux vidéos s'inséraient déjà dans cette esthétique spécifique, il n'est pas surprenant que leurs illustrations vidéographiques se fassent aussi à partir des éléments issus de la Pastorale. Le premier de ces éléments est le choix des tournages en extérieur, notamment avec une ambiance plus ou moins champêtre, éloignée des grandes villes — même si la vidéo de « Penny Lane » compte aussi avec des séquences tournées à Londres et Liverpool, que nous défendons comme ayant été insérées car elles se portent comme référence visuelle à certains endroits de l'enfance des Beatles. À ce rapprochement du groupe de la nature, qui en tout cas constituait déjà un des éléments-base de « Paperback Writer » et « Rain » signalant l'émergence de la Pastorale d'une manière précoce, nous ajoutons la flânerie du groupe (« Penny Lane ») et leurs étranges comportements qui les projette comme des enfants imprudents²⁵⁵ (« Strawberry Fields Forever ») : ces deux facteurs aident à la caractérisation visuelle du mouvement présentant un désengagement, voire une fuite du monde adulte et de ses enjeux, en même temps qu'ils nous permettent d'observer une identification des Beatles avec un univers éloigné des préoccupations mondaines et un désir de retour à l'enfance. Encore dans le cadre de l'insertion de ces vidéos dans la Pastorale Anglaise

²⁵³ « [The] true subject of English psychedelia was neither love nor drugs, but nostalgia for the innocent vision of the child. » [MacDonald cité par Martin King, *Men, Masculinity and the Beatles*, New York : Routledge, 2013, p. 128, nous traduisons]

²⁵⁴ « The return to childhood pastoral comes after the fracturing of consciousness through [L.S.D.] acid and other aspects of modern life, so that the band's Liverpool past seems both new and familiar at the same time. » [Barry J. Faulk, *British Rock Modernism 1967-1977*, Surrey : Ashgate, 2013, p. 52, nous traduisons]

²⁵⁵ En parlant précisément du rôle de « Strawberry Fields Forever » dans l'esthétique de « retour » qui englobe non seulement les deux singles mais aussi la totalité de l'album suivant, *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band*, le compositeur Howard Goodall remarque que l'utilisation fréquente du *varispeed* (une technique de studio qui altère la vitesse d'un enregistrement et qui permet, entre autre, de lier les deux *takes* de « Strawberry Fields Forever » en ralentissant l'un et/ou accélérant l'autre) ajoute une dimension de plus à l'assimilation de cette esthétique en tant que lien avec l'univers de l'enfant : la tonalité de la voix de John Lennon est modifiée, et nous avons parfois l'impression d'écouter un garçon et non un adulte [Goodall dans le documentaire *Sgt Pepper's Musical Revolution with Howard Goodall*, 2017]

comme sous-genre du psychédéisme, nous remarquons la présence d'un instrument qui paraît être un ancien clavier dans la vidéo de « Strawberry Fields Forever », et qui devient l'un des éléments centraux de la vidéo. Son inclusion se confond avec l'arbre au centre, symbolisant une espèce de camouflage entre le groupe et la nature, semblant faire aussi référence à l'utilisation d'instruments anciens dans leur musique comme déjà signalé ci-dessus. Finalement, et en nous rappelant de la « britannicité » comme trait inné du mouvement, nous signalons que les quatre membres portent souvent des anciennes vestes militaires anglaises (surtout dans la vidéo de « Penny Lane »), ce qui fait aussi référence aux inspirations victoriennes du psychédéisme que nous avons mentionné plus haut.

La thématique de la Pastorale Anglaise sera encore reprise par le groupe vers la fin de l'année dans leur film *Magical Mystery Tour*, l'approche se faisant toutefois à partir d'une certaine déconstruction liée à la réinvention de la thématique même, regardant la campagne comme le dernier « *escape* » possible et comportant aussi un certain « abus » de la nature dont nous parlerons dans le chapitre correspondant.

3.4. La vidéo de « A Day in the Life » comme représentant visuel de *Sgt Pepper*

Si l'on considère toute l'importance donnée au côté visuel du disque, nous pouvons nous demander pourquoi aucun des morceaux de *Sgt Pepper* ne possède une vidéo promotionnelle pouvant aider à illustrer ce merveilleux univers parallèle que les Beatles avaient créé pour leur huitième album. Toutefois, et si l'on se rappelle qu'à cette époque-là on considérait « trompeur » d'intégrer les *singles* déjà sortis dans un album et que la pratique de tourner des vidéos musicales n'était réservé dans sa majorité qu'aux *singles*, ceci n'est pas très étrange. Mais pour qu'on puisse mieux comprendre la façon dont les Beatles ont abordé visuellement l'esthétique psychédélique dans *Sgt Pepper*, nous nous munissons d'une vidéo qui illustre, d'une certaine manière, la totalité des morceaux qui composent l'album, et qui n'a été montrée que quelques années après sa sortie²⁵⁶ : elle est celle de « A Day in The Life », le morceau qui clôture *Sgt Pepper*, et fut filmée pendant les enregistrements des parties d'orchestre le 10 février 1967.

²⁵⁶ Cette vidéo a été montrée pour la première fois en 1983 pendant une exposition sur les Beatles à Abbey Road, et subséquemment diffusée auprès du grand public dans le documentaire *The Beatles Anthology* (1995).

Il nous faut quand même préciser que nous n'utilisons pas « A Day in the Life » comme faisant partie de notre corpus principal (surtout en raison de sa non-diffusion pendant les années d'activité des Beatles, un manque de réception signifiant pourtant une absence d'impact sur l'image publique du groupe), mais comme élément accessoire permettant une meilleure compréhension de notre objet d'étude, la vidéo se positionnant donc dans une sphère similaire à celle appartenant par exemple l'Album Blanc, comme nous le verrons dans la troisième partie de cette thèse. C'est aussi en raison de cela que nous ne l'analysons pas d'une manière aussi approfondie, reléguant cette vidéo au rôle d'auxiliaire interprétatif et de proposition visuelle de ce que *Sgt Pepper* aurait pu devenir en matière filmique.

La vidéo dérive d'une idée que le groupe avait eu, et qui concernait la réalisation d'un « *making-of* » spécial sur l'album pour être montré à la télévision²⁵⁷. Quoique cette première intention a rapidement été abandonnée pour des raisons inconnues, nous considérons assez intéressant que ce concept original ait des liens avec les deux projets filmiques qui suivront, *Magical Mystery Tour* (un programme spécialement destiné à la télévision au lieu d'un simple long-métrage) et *Let It Be* (un documentaire dont le but était celui de montrer le processus d'enregistrement d'un album), lui fournissant un statut privilégié de précurseur conceptuel de ces films. Nous pouvons aussi affirmer que la volonté du groupe de concevoir un objet visuel différent, ni long-métrage traditionnel ni vidéo promotionnelle de quatre minutes, souligne leur enthousiasme par rapport aux nouvelles approches des médias visuels, constituant en soi-même un référent à l'expérimentation liée au psychédéisme. « A Day In The Life » est donc le résultat d'une initiative un peu maladroite et de dernière-minute, où l'on voit l'assistant et ami du groupe Tony Bramwell distribuer des caméras de 16mm aux invités présents au studio, et qui se constituaient surtout par des *people* : la présence de Mick Jagger, Marianne Faithfull, Donovan, Pattie Boyd, et Keith Richards, entre autres, renforce l'idée d'une « aristocratie » de la contre-culture psychédélique où les Beatles s'inséraient, la *jet-set* d'une post-*Swinging London* avant-gardiste.

Le montage final de la vidéo a ultérieurement été interdit à la télévision (et pourtant disparu jusqu'aux années quatre-vingt), pas à cause des images elles-mêmes mais parce que le morceau faisait partie de la « liste noire » de la BBC en raison des plusieurs références à la culture de la drogue dans ses paroles (« *I'd love to turn you on* » — « j'aimerais t'exciter », « *turn on* » étant aussi

²⁵⁷ Roland Reiter confirme l'intention du groupe de tourner un film pour accompagner la sortie de l'album, surtout à cause de l'impossibilité de jouer *Sgt Pepper* en concert [Roland Reiter, *The Beatles on Film: Analysis of Movies, Documentaries, Spoofs and Cartoons*, Bielefeld : Transcript Verlag, 2015, p. 98]

de l'argot pour prendre du L.S.D., et « *found my way upstairs and had a smoke* » — « je suis monté à l'étage et j'ai fumé », les paroles ne spécifiant pas ce que le sujet fume à l'étage). Toutefois, la vidéo devient très connue après avoir été insérée dans le documentaire de 1995 *The Beatles Anthology*, et a même été restaurée pour la compilation de vidéos du groupe sortie en 2015 *The Beatles +1*.



59. Scène de la vidéo de “A Day In The Life” montrant quelques membres de l’orchestre déguisés

Malgré son statut initial presque *underground*, cette vidéo renforce l'émergence d'une nouvelle dimension visuelle et représentative avec *Sgt Pepper*, partant dans un premier temps de l'illustration du concept de l'album (elle nous montre un orchestre qui pourrait être celui des « cœurs solitaires »), et apportant une cohérence remarquable avec son univers aussi à un niveau esthétique, car elle évoque l'existence d'un côté visuel puissant dans l'objet musical duquel elle est originaire. Le montage récupère des techniques liées au cinéma expérimental, comme les *jump-cuts* et la super-vitesse des plans, ainsi que des caractéristiques issues de l'art-vidéo, comme le traitement soigné des couleurs ou la superposition de différentes images. Avec son explosion de couleurs — et aussi en montrant plusieurs générations de musiciens, ce qu'Allen Ginsberg défend comme une tendance

socialement intégrative présente dans *Sgt Pepper* et transversale à l'album²⁵⁸ —, nous dirions que, d'une certaine manière, « A Day in the Life » sert comme une sorte de *test-drive* esthétique pour *Magical Mystery Tour*, présentant aux Beatles les diverses possibilités techniques de la pellicule de 16mm et permettant des expérimentations avec un certain surréalisme dépeint par les déguisements portés par les membres de l'orchestre. D'un autre côté, la vidéo se voit comme complémentaire à celles de « Strawberry Fields Forever » et « Penny Lane » dans la mesure où elle aussi était libérée de restrictions promotionnelles tout en s'appuyant plutôt sur le mélange d'images aléatoires intercalées avec des séquences aux coulisses d'un enregistrement musical. Ceci nous amène une fois de plus à la façon dont les Beatles sont montrés dans la vidéo, car elle se fixe sur des images ne les dépeignant pas comme des musiciens — sauf quelques séquences où l'on voit Paul diriger l'orchestre, et de toute façon éloigné de son rôle de bassiste —, mais plutôt comme des décideurs suprêmes de ce qu'il devrait se passer aux sessions d'enregistrement.

Le paradigme représentatif du groupe dans « A Day in the Life » paraît donc s'appuyer sur deux réalités, tous deux liées à leur nouvelle image transmise par la sortie de *Sgt Pepper*, le vidéo devenant pourtant une illustration vidéographique fidèle de l'album et de l'approche singulière faite par son psychédéisme : l'une portant sur l'image des Beatles comme étant plus que des simples musiciens, s'encadrant dans le portrait public de « *men of ideas* » que leurs représentations venaient progressivement à construire, et ce qui est souligné par l'approche osée du montage et l'allure sérieuse et digne de chacun des membres ; et autre, plus fantaisiste et liée à l'« *escape* », qui les mélangeait avec le *jet-set* contre-culturel y présent, suggérant l'existence d'un groupe constitué par d'autres personnes que les Beatles — celui des coeurs solitaires du sergent Pepper ?

4. Analyse : un changement radical d'image publique du groupe

4.1. Les vidéos de « Strawberry Fields Forever » et « Penny Lane » : conséquences de la diffusion d'une nouvelle image

Un élément décisif pour que l'on puisse comprendre l'image des Beatles transmise par « Strawberry Fields Forever » et « Penny Lane » (et d'une certaine manière, aussi par *Sgt Pepper*), tout

²⁵⁸ Nous ne sommes pas d'accord avec Ginsberg [cité par Ian Macdonald, *Revolution in the Head: The Beatles Records and the Sixties*, Londres : Pimlico, 1998, p. 207] car il nous semble que toute nuance intégrative que les Beatles pouvaient avoir avec *Sgt Pepper* serait toujours trop paternaliste, surtout en raison de cette réalité contre-culturelle ne servir qu'une petite minorité élitiste (comme la *Swinging London*). À notre avis, *Sgt Pepper* montre le groupe plutôt en essayant de fuir de soi-même que d'intervenir directement aux questions sociales, ce dernier aspect, nous défendons, n'arrivant qu'avec *Magical Mystery Tour*.

en éloignant ces vidéos des autres objets similaires conçus avant, est la représentation du groupe comme un « autre ». Nous utilisons cette expression dans le cadre lacanien (un reflet au miroir, une projection du sujet) pour essayer de définir la façon dont le groupe projette son image publique à travers ces objets, qui sont plus qu'un simple portrait des Beatles comme étant eux-mêmes : ils communiquent une identité visuelle qui se situe dans un niveau intermédiaire, entre le domaine purement présentatif (le cas des performances télévisées) et le domaine représentatif (comme la prise de rôles dans *A Hard Day's Night* ou *Help!*, tout en sachant que dans ces films ils jouaient une version fictionalisée d'eux-mêmes). C'est à travers cette volonté consciente de transmettre publiquement une construction identitaire d'eux-mêmes en tant que « Beatles » qu'ils prennent véritablement le contrôle de la façon dont leur image était diffusée (même si à ce stade Brian Epstein était encore leur manager et son avis été également pris en compte dans ce processus), commençant à envisager l'hypothèse de n'utiliser que ce « reflet au miroir » dans leurs futurs efforts artistiques.

Ce changement signale l'aube d'un nouveau paradigme représentatif dans l'esthétique visuelle des Beatles qui vont, à leur tour, tenter de le maîtriser en créant soigneusement des objets visuels qui soient le plus d'accord possible avec l'image qu'ils veulent transmettre du groupe. Si l'on prend en compte le fait que les vidéos de « Strawberry Fields Forever » et « Penny Lane » ont été tournées en même temps des premières sessions de répétition de *Sgt Pepper*, dont le concept central était la création d'un groupe qui remplacerait les Beatles²⁵⁹, nous pouvons facilement comprendre de quelle façon ce nouveau paradigme libère les Beatles, leur concédant un certain statut de *tabula rasa* en minimisant les attentes du public, des critiques, et d'eux-mêmes par rapport à leurs nouvelles créations. En se faisant représenter par ces vidéos qui diffusaient un portrait, voire un « masque » public du groupe, les Beatles découvraient les joies de ne plus avoir besoin de faire directement face aux engagements promotionnels, ce temps libre leur donnant en retour l'occasion de se consacrer plus largement au travail en studio. Dominic Sandbrook décrit l'esprit euphorique généralisé du groupe à l'époque *Sgt Pepper* en disant que l'attraction de ce nouveau paradigme de ne se faire représenter que par des objets était précisément qu'il libérait les Beatles de leur image de Pop stars, leur permettant de donner libre cours à leur nouvel enthousiasme pour l'expérimentation en studio²⁶⁰.

²⁵⁹ « *Now our performance is the record.* » [McCartney à l'occasion de la sortie de « Strawberry Fields Forever » / « Penny Lane, » cité par Martin O'Gorman, « Strange Fruit » (248), in *The Beatles: Ten Years That Shook The World*, sous la dir. de Paul Trynka, Londres : Mojo/The Book People, 2004]

²⁶⁰ « [The attraction [of *Sgt Pepper's*] was that it freed the Beatles from their pop-star image and allowed them to indulge their new enthusiasm for studio experimentation. » [Dominic Sandbrook, *White Heat: A History of Britain in the Swinging Sixties*, Londres : Little Brown Book, 2006, p. 436, nous traduisons]

Nous avons déjà vu quelles étaient les intentions représentatives des Beatles avec ces deux vidéos, pionnières dans le remplacement définitif de la présence du groupe ; mais quelles ont été les réactions du public à « Strawberry Fields Forever » et « Penny Lane », les premiers témoignages visuels des Beatles depuis leur arrêt des tournées, et qu'est-ce cela a changé dans la perception du groupe auprès de ses fans ?

Les deux vidéos ont été montrées pour la première fois le 25 février 1967 au programme de la chaîne américaine ABC *Hollywood Palace*²⁶¹, à une heure de grande audience. Les fans du groupe n'étaient pas encore habitués à son nouveau look, et même si quelques-uns acceptent le changement d'image et de direction esthétique illustré par les vidéos, tout en défendant que c'était cela qui « maintenait le groupe intéressant » (« j'étais intrigué, » avoue un fan. « Je savais que je regardais une oeuvre d'art²⁶² »,) les voix les plus critiques sur la nouvelle approche visuelle et musicale du groupe venaient du jeune public, surtout le féminin, qui les regardait désormais comme « désagréables », « repoussants » et même « effrayants » : « l'ambiance était différente. Qui étaient ces nouveaux Beatles ? Qu'avaient-ils fait de mes frères ?²⁶³ », se demandait une jeune fille, qui n'avait que neuf ans.

Un mois plus tard, Dick Clark, le célèbre présentateur de *American Bandstand*, montre les deux nouvelles vidéos du groupe à son programme. Les réactions du public présent en studio, auquel Clark demande un avis sur les Beatles en général avant la projection, n'ont pas été très différentes de celles suscitées par la première des vidéos au *Hollywood Palace* : « je n'aime pas les Beatles », « ils sont aussi mauvais que les Monkees », ou même « ils ont disparu avec le Twist », étaient parmi les avis des adolescents présents lors de l'enregistrement du programme. Et cela ne s'est pas amélioré après avoir regardé les vidéos : « je n'aime pas leurs cheveux » et « je trouve que c'était bizarre » étaient les opinions qui revenaient le plus, même si quelques spectateurs ont déclaré que « c'était génial. »

La réception un peu froide — ou du moins fragmentée — de ces deux vidéos confirmait que les Beatles avaient passé d'un statut social qui était dans sa généralité presque intouchable (du moins au Royaume-Uni, si l'on se rappelle de la tache que les commentaires de John Lennon sur les Beatles et Jésus Christ avaient laissé sur la perception que le public américain avait du groupe) à quelque chose susceptible de diviser l'opinion publique, qui commençait à les regarder comme un produit de la

²⁶¹ Candy Leonard, *When The Beatles Brought Psychedelia to Prime Time*, publié dans le Huffington Post le 22 février 2017, http://www.huffingtonpost.com/entry/when-the-beatles-brought-psychedelia-to-prime-time_us_58adbc3ae4b0598627a55f2c, consulté le 24 février 2017

²⁶² *ibid*

²⁶³ *Ibidem*

contre-culture potentiellement dangereux (comme les Rolling Stones) — un fait qui sera souligné en juin de la même année avec les déclarations de McCartney à la ITV racontant son expérience avec le L.S.D..



60. « Effrayants » et « désagréables » : le changement d'expression faciale et d'apparence physique qui bouleverse le public

Ceci ouvre le chemin au passage de leur statut d'idole Pop à celui d'être humain, une profanation qui apparaît comme le résultat inévitable de la surexposition à laquelle ils avaient été soumis pendant quatre ans. Les vidéos de « Strawberry Fields Forever » et « Penny Lane » sont donc d'importants documents nous permettant de comprendre la disparition progressive de l'image parfaite et universellement aimable que le groupe avait en 1964 et 1965 — un processus qui s'encadre parfaitement dans son contexte socio-culturel, le côté rebelle et anti-système de la contre-culture devenant de plus en plus visible à partir de 1966. D'une certaine façon, les deux vidéos fournissent une dimension visuelle du retour à une rébellion qui avait été jusqu'ici relativement absente du monde de la culture adolescente (surtout aux États-Unis), sa disparition après une série d'événements vers la fin des années cinquante²⁶⁴ ayant provoquée la stérilisation de la musique des jeunes. « Strawberry Fields Forever » et « Penny Lane » montrent les Beatles abandonnant leur image de « quatre garçons dans le vent » rigolos et imprudents, et en assumant leur rôle aux côtés de leurs pairs, les jeunes — car, comme eux, ils aussi s'en fichaient de l'opinion des adultes et de l'*establishment*.

²⁶⁴ Les morts de Ritchie Valens, Buddy Holly, et The Big Bopper en 1959, celle de Eddie Cochran en 1960, le service militaire d'Elvis Presley en 1958, et le mariage scandaleux de Jerry Lee Lewis avec sa cousine de 13 ans en 1957 sont souvent regardés comme la tempête parfaite d'où résulta la disparition de la rébellion de la première vague du rock'n'roll, dûment remplacée par des artistes plus fades et moins « risqués » comme Frankie Avalon ou Ricky Nelson. La culture adolescente suit cette mode plus sereine et moins inquiète jusqu'à l'explosion de la contre-culture au milieu des années soixante.

Nous concluons en résumant que l'importance centrale des vidéos de « Strawberry Fields Forever » et « Penny Lane » apparaît comme un premier signe d'une nouvelle direction musicale et visuelle qui marquera la carrière des Beatles non seulement pendant toute l'année 1967, mais aussi jusqu'à la fin de la décennie. Au niveau d'image physique, elles reflètent les premiers changements radicaux dans la longueur des cheveux, les vêtements, et la pilosité faciale, marquant définitivement la fin de leur image homogène (un trait où ils ne reviendraient plus), et démontrant une soif insatiable pour la réinvention de leur apparence — qui après tout n'était qu'une expression de leur intellect et leurs intérêts culturels, toujours en mouvement permanent. Mais elles sont aussi des exemples primordiaux du nouveau statut d'artistes, voire de « *men of ideas* » incarné par les Beatles, la gravité et l'avant-gardisme de leur image transmise par les vidéos coupant radicalement avec l'insouciance et l'innocence qui avaient été associées au groupe pendant les années de la *Beatlemania* et qui étaient au centre de d'une identité d'idoles Pop qu'ils abandonnaient volontiers. Les Beatles ne seraient plus regardés comme inoffensifs ; mais ils émergeaient comme plus novateurs que jamais.

4.2. *Sgt Pepper* : la confirmation du passage définitif des Beatles d'idoles Pop à artistes

Sgt Pepper eut une importance centrale dans le changement de l'image publique des Beatles, soulignant leur passage définitif d'idoles Pop à artistes pensants, pertinents, et culturellement curieux — un trait qui avait débuté avec l'introduction d'influences externes à la Pop dans *Help!* (le « *men of ideas* ») et qui devenait de plus en plus un aspect crucial de leur image projetée, surtout après leur arrêt des concerts. En effet, l'album nous permet de mieux comprendre non seulement ce changement dans les Beatles en particulier mais aussi la construction d'une nouvelle représentation publique du musicien Pop en général, qui à la deuxième moitié des années soixante commençait à jouir d'un statut plus « élevé ».

Dans un premier moment, nous pouvons envisager ce passage tout en faisant un parallèle avec l'évolution du statut de l'artiste entre le Moyen-Âge et la Renaissance²⁶⁵. Au Moyen-Âge, la production artistique était assurée essentiellement par des collectivités d'artistes, ou du moins par des artisans plus ou moins connus dont l'identité ne constituait pas un détail important pour la diffusion de l'œuvre. Leur statut dérivait surtout de la dichotomie entre arts libéraux et arts pratiques, qui se

²⁶⁵ Martindale discute de ce contraste en disant que « l'anonymat de l'art médiéval a toujours été une source constante de spéculation et généralement contrastait avec les grands accomplissements personnels des grands artistes de la Renaissance italienne. » [Andrew Martindale, *The Rise of the Artist in the Middle Ages and Early Renaissance*, New York : McGraw-Hill, 1972, p. 97, nous traduisons]

distinguaient *grosso modo* par le caractère manuel (dit « mécanique ») des dernières : « les arts pratiques étaient appelées « mécaniques » et étaient considérées manuelles plutôt que cérébrales. Tandis qu'un « artiste libéral » était appelé « artiste » ou *artista* en italien, un « artiste pratique » était appelé « artisan » ou *artefice*²⁶⁶. » Nous pouvons y trouver un lien avec le statut du chanteur Pop au début des années soixante qui, dans la plupart des cas, était de fait un « artisan » dans la mesure où il n'était souvent qu'un interprète : son travail était manuel plutôt que cérébral.



61. Lennon dans la vidéo de « Penny Lane » : portrait d'un Artiste

Cela nous amène à une autre dimension fondamentale, et qui dérive des concepts de la ressemblance et du portrait, qui ne commencent à être développés que durant la Renaissance. Pendant le Moyen-Âge, ces concepts n'étaient que des caractéristiques mineures que la signification et le symbolisme de l'oeuvre éclipsaient, la vraisemblance étant elle-même une caractéristique souvent négligée par l'auteur. On insistait sur la puissance du collectif et de l'anonymat, dans une époque où la plupart des artistes étaient vus comme des ouvriers ordinaires et où les seuls à être représentés fidèlement et à mériter un portrait étaient les rois, les hauts membres de l'Église, ou des gens

²⁶⁶ « *Practical arts were termed 'mechanical' and were considered manual rather than cerebral. Whereas a 'liberal artist' was called 'artist' or artista in Italian, a 'practical artist' was called 'artificer' or artefice.* » [Kim Woods, *Making Renaissance Art*, New Haven : Yale University Press, 2007, p. 255, nous traduisons]

occupant des positions de pouvoir similaires. Le parallèle s'effectue, dans le cas de l'identification, à travers les compositeurs *Tin Pan Alley* qui étaient dans leur vaste majorité les responsables pour la plupart des tubes Pop que l'on écoutait à la radio au début des années soixante, ce qui effaçait les liaisons entre l'interprète et la chanson et ne permettait pas une identification satisfaisante avec la dernière. On n'y trouvait quasiment jamais un langage réflexif de la part de ces chanteurs, leur image étant normalement diffusée selon les besoins d'une industrie qui les contrôlait, résultant dans un portrait d'un idole malléable, un peu généraliste du point de vue d'identité publique et, d'une certaine manière, presque anonyme.

La Renaissance, à travers une série de changements de la pensée sur l'identité, l'individualisme, et l'Art lui-même, voit surgir une série de questions liées à l'importance de l'auteur d'une œuvre qui lui confère un style identifiable. On observe une individualité et autonomie artistique croissantes, une palette d'intérêts et de référents culturels plus amples, et on regarde souvent la pertinence culturelle et la médiatisation publique de l'artiste surpasser sa propre œuvre — Da Vinci étant sans doute l'un des exemples les plus connus. En devenant un « artiste », un mot qui devenait de plus en plus associé à la « génialité » en tant qu'aptitude résultant d'un talent supérieur, celui qui avait été regardé autrement comme simple artisan commence à être considéré comme « auteur » respectable et connu pour lui-même.

Ceci nous permet d'introduire la question de l'évolution du statut de célébrité dans la Pop, qui a toujours été lié à la reproduction et diffusion des chansons en masse²⁶⁷. Marshall rapporte ses débuts à l'aube du 20e siècle avec la juxtaposition de deux marchés, un lié à la composition et l'autre à la performance, sachant qu'il faudra attendre les années quarante pour que l'interprète commence à être « autorisé » à personnaliser l'œuvre, en y intégrant son propre style²⁶⁸. C'est justement l'individualisation de l'interprète qui permet l'évolution du statut de la Pop star, car elle introduit une reconnaissance qui se voit comme indispensable dans la fabrication de l'icône : ce dernier doit être facilement distinguable pour permettre l'identification du fan. Or, et comme Marshall le signale aussi, la technologie a eu un rôle crucial dans ce processus : si l'on se rappelle de l'importance donnée au côté visuel de la star (Morin défendait même que la star de cinéma était la star originale²⁶⁹, l'idole

²⁶⁷ P. David Marshall, *Celebrity and Power - Fame in Contemporary Culture*, Minneapolis : University of Minnesota Press, 2014, p. 150

²⁶⁸ *ibid*, p. 153

²⁶⁹ « C'est le cinéma qui a inventé et révélé la star. » [Edgar Morin, *Les Stars*, Paris : Éditions du Seuil, 1972, p. 13]

Pop naissant à partir de ce modèle), c'est l'évolution des outils promotionnels de la Pop, surtout ceux liés à la visibilité de la star, qui facilitent la construction et diffusion de l'image publique de cette dernière, et sa subséquente intégration dans le quotidien social.

Le rapprochement progressif de la Pop aux arts dits plus conventionnels s'est produit à travers son caractère évolutif et transformateur, et a été encouragé surtout à partir du milieu des années soixante par un ensemble de musiciens pionniers dont les Beatles se voient comme figures de proue. Marshall signale que ce sont précisément les constants changements des codes et styles de la Pop qui la rapprochent plus des mouvements d'art moderne que des autres industries culturelles²⁷⁰, permettant de cette manière l'émergence de ses principaux acteurs comme artistes au lieu de simples interprètes. Ce changement de paradigme dans le statut de la célébrité lui confère un pouvoir social qui était absent auparavant, marquant l'émergence de l'idole Pop comme beaucoup plus qu'une frivolité passagère : il devient un auteur respecté, et son oeuvre digne d'une historisation qui commence à se construire petit à petit encore avant la fin de la décennie.

Le rôle primordial joué par les Beatles dans ce processus se voit de plusieurs angles, le plus important étant sans doute la façon dont ils ont croisé les deux marchés mentionnés par Marshall, ce qui permit leur autonomie artistique et financière. Tandis que ce trait se voit comme transversal à la totalité de leur carrière²⁷¹, c'est précisément à partir du moment où ils se retirent de la vie sur scène et se dédient exclusivement à la production artistique au fur et à mesure que leur statut de célébrité évolue, ouvrant aussi un précédent important pour la vaste majorité des groupes rock et Pop leurs contemporains.

Sgt Pepper a un rôle décisif dans ce récit. La façon dont il a été conçu et diffusé souligne le caractère « total » et pensé de l'œuvre, qui touche plusieurs disciplines artistiques comme la musique, la photographie, les arts plastiques, et la vidéo, rappelant, par exemple, la polymathie de Da Vinci. Il marque un tournant définitif dans la perception publique des Beatles, mélangeant plusieurs facteurs qui depuis 1965 contribuaient à ce changement : l'individualisation croissante des membres du

²⁷⁰ P. David Marshall, *Celebrity and Power - Fame in Contemporary Culture*, Minneapolis : University of Minnesota Press, 2014, p. 162

²⁷¹ Leur premier single « Love Me Do » était déjà un original Lennon/McCartney, ce qui constituait en soi-même une nouveauté dans un marché prudent qui préférait ne pas trop se sortir du modèle sûr et solide sur lequel il s'avait appuyé pendant toute son existence.

groupe, autant physique que d'intérêts²⁷², permettant une meilleure distinction des uns par rapport aux autres ; leur éloignement des enjeux liés à la *Beatlemania*, préférant se retirer de la vie publique sur scène et de ne pas avoir de contact direct avec leurs fans, démontrant le besoin d'isolement de l'artiste pour sa génialité, pour qu'il puisse « créer » ; et finalement un assemblage d'intérêts, d'influences, et d'innovations soulignant leur émergence comme « *men of ideas* », mettant en évidence leur dimension intellectuelle (« *artista* ») au lieu de leurs capacités manuelles (« *artefice* »). Même s'il n'a pas été pas le premier album sorti après leur arrêt des tournées (un rôle réservé à *Revolver*), *Sgt Pepper* agit comme la première œuvre²⁷³ d'une toute nouvelle période : ils sont désormais autorisés à construire un récit et des personnages car ils ne nécessitent plus — et ne le veulent pas non plus — de se faire représenter tels qu'ils sont. Prenant leur temps en studio afin d'améliorer leur travail jusqu'à ce qu'il soit parfait, ils parviennent à transférer le pouvoir du producteur, de la maison de disques, et des techniciens (désormais présents juste pour servir leurs besoins et les aider à mieux construire leur œuvre) aux musiciens, qui mènent maintenant tout ce processus²⁷⁴.

La description par deCordova du *star system* américain fournit un parallèle intéressant avec l'évolution du statut de célébrité dans les Beatles. Même s'il discute surtout du monde du cinéma, deCordova cite Foucault pour mentionner l'importance de la sexualité et la façon dont la société occidentale est devenue obsédée par ce concept, y essayant de découvrir une « vérité » qui semble cachée²⁷⁵. C'est exactement cette quête qui facilite le passage des Beatles au stade d'artistes avec *Sgt*

²⁷² Les différences dans l'auto-représentation lyrique de Lennon et McCartney, les deux principaux compositeurs du groupe, se voient plus que jamais dans *Sgt Pepper*, comme remarqué notamment par Ian MacDonald [Ian Macdonald, *Revolution in the Head: The Beatles Records and the Sixties*, Londres : Pimlico, 1998, p. 211]. Il note que Lennon devenait de plus en plus intéressé au caractère confessionnel dans ses chansons, les écrivant normalement à la première personne ou sur ses propres expériences (« *In My Life* », « *Good Morning Good Morning* », « *I'm Only Sleeping* », « *A Day in the Life* »), tandis que McCartney avait tendance à raconter des histoires extérieures à lui (« *Lovely Rita* », « *She's Leaving Home* », « *Eleanor Rigby* »). Ceci et le fait qu'ils composaient de plus en plus individuellement souligne ce trait.

²⁷³ Nous ne considérons pas « *Strawberry Fields Forever* » et « *Penny Lane* » comme œuvre indépendante dans ce cadre non seulement en raison de leur format réduit mais aussi — et principalement — car ces chansons faisaient initialement partie de *Sgt Pepper*, le rôle qu'ils jouèrent dans la construction de ce paradigme en particulier étant pourtant similaire.

²⁷⁴ Cela permet aussi d'expliquer la soudaine perte de pouvoir d'Epstein, qui n'avait jamais eu d'autorité dans le studio, et la panique qu'il sentit après l'arrêt des tournées. Le manager raconte lui-même un épisode dans son autobiographie *A Cellarful of Noise* qui est aussi exemple du tempérament parfois grossier de Lennon : « les Beatles étaient au studio et j'étais avec leur producteur George Martin dans la salle de contrôle. L'interphone était allumé et j'ai remarqué qu'il y avait une sorte de faute dans la voix de Paul dans le morceau « *Till There Was You* ». John l'a entendu et il a hurlé en retour : « nous on fera le disque. Toi continue à compter les pourcentages ». » [Brian Epstein, *A Cellarful of Noise*, Kent : New English Library, 1988, p. 90, nous traduisons]

²⁷⁵ Richard deCordova, *Picture Personalities - The Emergence of the Star System in America*, Champaign : University of Illinois Press, 2001, p. 141

Pepper : le caractère mystérieux de leurs nouvelles créations musicales et visuelles ajouté à leur disparition de l'espace public comme groupe performatif permet l'émergence d'un nouveau discours, plus complexe ; le « secret », décrit par deCordova comme fondamental pour maintenir une certaine allure divine de la star, se transforme en élément alchimique à la base de l'élévation de la célébrité Pop au statut de « génie », car il y a toujours une dimension dans ses créations (et même dans sa personnalité) que le public semble ne pas arriver à comprendre complètement. Avec *Sgt Pepper*, les Beatles provoquent aussi un changement de leur relation avec les fans : en se distanciant physiquement de leur public, ils apparaissent comme mystérieux et presque inaccessibles, le seul lien de communication se faisant à travers les objets remplaçant leur présence. D'une certaine façon, c'est aussi ce changement de paradigme qui contribuera à l'émergence des mythes sur le groupe (comme le « Paul Is Dead » ou les théories de Charles Manson sur l'Album Blanc) : plus les Beatles voulaient se cacher, plus les fans s'intéressaient à ce qu'il se passait vraiment dans leurs têtes, les histoires parallèles mirobolantes émergeant à partir d'objets plus énigmatiques et pluridimensionnels comme *Sgt Pepper*, dont une construction lyrique complexe contrastait énormément avec le simplisme de « She Loves You » ou « I Want To Hold Your Hand ». *Sgt Pepper* gagne ce rôle de tableau chef-d'oeuvre plein de petits détails plus ou moins symboliques où les fans voyaient ce qu'ils voulaient voir — et même ce qui n'y était pas.

Finalement, il faut signaler que *Sgt Pepper* est une pièce centrale pour que l'on puisse bien comprendre le décalage de représentation du groupe entre *Help!* et *Magical Mystery Tour*. Même si son concept est celui d'un groupe externe aux Beatles, il est un véritable auto-portrait car il met en évidence les artistes responsables pour sa création, qu'y parlent de leur époque (« She's Leaving Home », « With a Little Help From My Friends »), de leur enfance (« Strawberry Fields Forever », « Penny Lane »²⁷⁶), de leur quotidien (« A Day in the Life », « Good Morning, Good Morning ») et de leurs intérêts (« Within You Without You ») d'une manière à la fois empathique et égocentrique. De ce fait, leur expression grave et sérieuse dans la photo de couverture de l'album, accentué par les déguisements plus ou moins formels qu'ils portent, fonctionne presque comme l'auto-portrait de Dürer à la fin du 15^e siècle : elle signale, sans aucun doute, que nous sommes désormais dans une époque où les artistes Pop sont autorisés à s'auto-représenter car ils sont devenus aussi ou plus importants que leur œuvre. Ainsi, nous pouvons défendre que la problématique de la starification — du moins dans le cas de la Pop — est elle-même changée par *Sgt Pepper*, qui demande un respect du

²⁷⁶ Nous considérons ces deux morceaux pour cette analyse plus générale en raison de l'intention initiale de les inclure dans l'album.

public jamais vu dans la musique Pop, ne trouvant donc parallèle que dans les mouvements artistiques des siècles précédents. L'album permet l'aube d'une culturisation de la Pop qui semblait impossible de se produire au début de la décennie, et se porte comme un symbole incontestable de son passage au domaine des arts dignes et nobles tout en amenant ses créateurs avec elle. Il est néanmoins curieux de remarquer que ce phénomène se produit en même temps qu'un autre processus similaire : la Popisation de la culture. En devenant plus facilement accessible et plus intégrée avec les aspects ordinaires de la vie quotidienne, elle servait désormais un public beaucoup plus large en raison d'un déni (ou du moins, d'une intention de ce déni) de son caractère exclusif et élitiste. *Sgt Pepper* se place aussi au centre de ce phénomène, car il se sert de référents et thématiques moins érudites que ceux qui avaient été utilisés par les arts dits nobles (le cas des petits détails du quotidien ouvrier britannique suburbain des années cinquante) tout en les embellissant — un processus qui sera poursuivi plus tard dans l'année avec *Magical Mystery Tour*.

Si l'artiste Pop est le nouveau héros, qui a réussi à faire exploser le moule sans surprise de l'industrie tout en se servant de ses propres référents pour le faire — une nouvelle indépendance bien représentée par les Beatles de *Sgt Pepper* — il faut aussi souligner que la relation entre lui et son public change aussi, un fait bien visible dans le cas des Beatles. Ce nouveau statut dessine un fossé important entre idole et fan, le dernier n'arrivant plus à se projeter complètement sur le premier en raison d'une « surhumanisation » évidente. Ce processus, qui avait débuté au sein des Beatles avec le « *men of ideas* » en 1965, atteint son apogée précisément avec *Sgt Pepper* et va subséquentement donner lieu à une demande de plus en plus insistante de que l'artiste soit plutôt un « guide » qu'une simple incarnation des rêves de son public — une demande qui, comme nous le verrons dans le chapitre suivant, n'a pas eu la réponse souhaitée.

5. « Strawberry Fields Forever » / « Penny Lane » et *Sgt Pepper* : l'introduction visible de la « recherche de soi » ?

C'est cette volonté de s'auto-représenter qui dénonce une introduction plus visible de la thématique de la « recherche de soi » comme dimension représentative à travers *Sgt Pepper* et les vidéos de « Strawberry Fields Forever » et « Penny Lane » : les Beatles semblent disséquer tous les éléments à leur disposition et les ré-assembler devant nos yeux, éveillant un nouveau « qui suis-je ? » pour eux et pour leurs fans, qui dans un premier moment semblent ne même pas les reconnaître. Leur réinvention peut donc être regardée non seulement comme un « *escape* » de leur identité précédente

mais aussi comme un besoin de remplacer cette même identité par quelque chose qui les convenait davantage — un trait qui comme nous avons vu divise leurs fans, la vaste majorité d'entre eux bouleversés par le changement radical d'une présence visuelle à laquelle ils étaient habitués.

La façon dont les Beatles se font représenter dans « Strawberry Fields Forever » / « Penny Lane » et *Sgt Pepper* constitue une sorte de paradoxe, ce qui peut aussi expliquer un certain équilibre entre les deux pôles thématiques d' « *escape* » et recherche de soi : si, d'un côté, ils échappaient au rôle d'idoles des jeunes tel qu'ils avaient été déterminés par la *Beatlemania* (un fait qui les rendait alors plus « accessibles » en théorie car ils descendaient du piédestal doré réservé aux idoles Pop), ils évoluaient aussi vers une identité d'artiste maximal qui paraissait empêcher la bonne communication entre eux et leurs fans. Leur langage était devenu trop raffiné et trop centré sur eux-mêmes pour permettre des rapports plus mondains et immédiats, et toute leur œuvre portait désormais plusieurs couches destinées à n'être soulevées que par ceux qui se dédiaient véritablement à cette découverte. *Sgt Pepper* en particulier se voit comme un outil majeur dans ce processus, car il constitue un des premiers moments où le public s'aperçoit d'une certaine omnipotence artistique du groupe, qui révolutionnait la manière dont on faisait un album au point de le rendre en objet hybride, son imagerie exceptionnellement riche pour l'époque nourrissant cette soif insatiable que les fans avaient de comprendre tout ce que les Beatles voulaient leur dire.

De ce fait, ces objets soulignent le détachement progressif entre les Beatles et leurs fans aussi au niveau de l'identification de ces derniers avec le groupe, ce qui constitue aussi une partie importante de l' « *escape* » qu'on peut y trouver. Les thématiques beaucoup moins immédiates des paroles de leurs nouvelles chansons associées à des références culturelles trop exotiques pour être suffisamment inclusives apportaient une gravité et une érudition à la musique Pop tout en lui retirant une certaine imprudence lyrique qui était à la base de leurs créations et diffusions originales, et démontrant que les artistes Pop constituaient désormais (et irréversiblement) une classe à part, une espèce d'aristocratie dont l'inaccessibilité ne résultait pas seulement de différents modes de vie mais aussi de niveaux intellecto-culturels nettement distincts. C'était comme si les Beatles parlaient un autre langage, la fascination des fans venant plutôt de l'admiration d'une « entité supérieure » que de l'identification directe avec leur œuvre. C'est à partir de cette nouvelle plate-forme légèrement élitiste d'un point de vue identitaire que les Beatles communiqueront désormais leurs besoins représentatifs, leur travail créatif portant un tout nouveau poids artistique, plus lourd et plus difficile à tenir au sein du monde du divertissement populaire.

II. L'ÉCHEC DE *MAGICAL MYSTERY TOUR* ET LA FAILLIBILITÉ DU GROUPE

Tourné et montré avant la fin de 1967, *Magical Mystery Tour* se voit comme un point central dans le récit construit par les représentations visuelles des Beatles, marquant le moment précis où le groupe commence à démontrer une certaine dispersion par rapport à ses productions artistiques mais aussi le début d'une fatigue par le paradigme des Beatles-même, le groupe cherchant néanmoins sa réinvention à travers des images.

Comme nous l'avons noté au début de cette deuxième partie, *Magical Mystery Tour* propose une nouvelle version du concept de l'« *escape* », le film discutant de cette thématique en particulier au niveau du récit, qui se base sur un voyage en autobus à travers la campagne anglaise, mais aussi au niveau de la relation du groupe avec son public : la mauvaise réception que *Magical Mystery Tour* eut lors de sa première à la BBC le lendemain de Noël 1967 démontre l'existence d'un *gap* de plus en plus important entre les créations des Beatles et la façon dont elles étaient reçues par le public en général — ce qui, à notre avis, se voit aussi comme un signe des temps, la contre-culture illustrant un fossé entre générations qui émergeait plus nettement que jamais.

Ainsi, et tandis que *Magical Mystery Tour* permet aux Beatles de jouer avec l'expérimentation au niveau de l'auto-représentation du groupe (surtout car ils sont, pour la première fois, les seuls responsables de leur image et sa diffusion), son impact auprès du public se voit plutôt en matière d'un manque d'engagement par rapport au langage utilisé : même si le film plaît à quelques fans du groupe, l'opinion généralisée est celle d'un échec de la part des Beatles, démontrant une faillibilité qui semblait impossible de concevoir deux ans auparavant.

Mais l'importance du film se voit aussi à plusieurs autres niveaux qui n'ont pas directement à voir avec la place qu'il occupe dans le récit continu des représentations des Beatles : *Magical Mystery Tour* expérimente avec un nouveau format, un hybride entre télévision et cinéma dont la naissance serait impossible sans les avancées réalisées au niveau de la vidéo musicale les années précédentes, et mélange de nombreuses influences artistiques issues de différents champs plus ou moins de niche tout en leur donnant une visibilité similaire à celle qu'on avait observé avec *Help!* et la culture orientale.

De ce fait, nous commencerons ce chapitre en décrivant le film et le contexte de sa création, qui nous semble crucial pour qu'on puisse comprendre les différents défis auxquels les Beatles firent face par rapport à sa production : en s'agissant du premier projet du groupe sans la présence de Brian

Epstein, les Beatles improvisent plusieurs aspects liés à la planification du film et se voient confrontés avec un récit presque inexistant, des problèmes techniques et d'organisation de casting, et une toute nouvelle approche concernant la construction de personnages, cette dernière complètement différente de celle qui avait été utilisée pour leurs deux premiers films. Ensuite, nous nous pencherons sur la réception que le film eut à l'époque où il fut montré et ses conséquences pour l'image publique du groupe, qui change d'une façon drastique et fait le grand public se questionner sur la longévité et pertinence artistique des Beatles. Nous discuterons aussi de la proposition culturelle du film, qui en se portant comme témoin important de l'époque et esthétique où il s'insère (le psychédéisme) nous offre une vision intéressante de son contexte socio-culturel : d'un côté, *Magical Mystery Tour* est un outil crucial pour qu'on puisse comprendre l'élargissement du fossé générationnel, le langage contre-culturel des Beatles ne faisant plus de sens pour les adultes en même temps qu'il rénove leur statut de pionniers de la Pop auprès du public plus jeune ; d'autre, il rassemble des nombreux référents culturels dits de niche, comme le cinéma artistique et expérimental d'Andy Warhol, le nouveau mysticisme de Kenneth Anger, ou encore le nouveau cinéma d'auteur hollywoodien, tout en réinventant le format du musical Pop lui-même à travers l'approche qu'il fait de la relation entre musique et image.

Finalement, nous parlerons de la manière dont l'image publique des Beatles est transmise par *Magical Mystery Tour*, et qui selon nous se fait en trois temps : en premier, à travers le paradoxe circularité/fragmentation existant au niveau du récit et que nous défendons comme crucial pour comprendre le caractère chaotique du film, qui à son tour se voit comme un miroir des dynamiques représentatives du groupe à ce moment-là ; deuxièmement, en matière du portrait que le film fait des Beatles comme commentateurs sociaux de leur époque, un rôle qui était absent dans leurs premiers films en raison de la volonté d'Epstein, qui ne voulait pas que « ses garçons » s'engageassent publiquement en discussions de caractère socio-politique ; et en troisième, au niveau de l'émergence d'une certaine abstraction représentative du groupe, et qui se voit surtout dans les séquences musicales comme « Blue Jay Way » et « Flying », la première ne montrant qu'un seul Beatle et la deuxième ne montrant aucun des quatre.

1. *Magical Mystery Tour*

1.1. Description de l'objet

Magical Mystery Tour est une comédie faite pour la télévision de 52 minutes, tournée au Royaume-Uni entre le 11 septembre et le 3 novembre 1967. Largement improvisée à partir d'idées de dernière minute (parfois le jour même des tournages), le film a comme personnages principaux Monsieur Richard Starkey (Ringo Starr), qui accompagne sa Tata Jessie (Jessie Robbins) dans un voyage en autobus à travers la campagne anglaise — c'est pendant ce voyage, en apparence ordinaire, que des choses bizarres commencent à arriver aux passagers. Parmi les autres personnages, on trouve le responsable du voyage (Derek Royle), l'hôtesse Miss Wendy Winters (Mandy Weet), le chauffeur Buster Bloodvessel (Ivor Cutler), et les trois autres Beatles (John Lennon, Paul McCartney, et George Harrison), dont les rôles ne sont pas complètement clairs : si parfois ils semblent être de simples passagers du voyage, il y a des scènes où ils se déguisent en d'autres personnages (des magiciens, par exemple), et encore d'autres moments où ils jouent simplement le rôle des musiciens (les séquences musicales).

Comme dans leurs deux longs-métrages précédents, *Magical Mystery Tour* alterne aussi entre des séquences musicales et des séquences narratives (on dirait plutôt des séquences non-musicales, car le caractère spontané et aléatoire de certaines scènes n'a parfois rien de narratif), la différence la plus importante étant qu'il n'y a quasiment pas de séquences performatives dites traditionnelles. Des huit séquences performatives, sept appartiennent aux Beatles et une, « Death Cab For Cutie », au groupe Bonzo Dog Doo-Dah Band, marquant la première fois où la musique d'un autre artiste que les Beatles apparaît dans un film du groupe. De ces sept séquences, quatre sont surtout des montages d'images sur un morceau (« *Magical Mystery Tour* », « *The Fool On The Hill* », « *Flying* », et « *Magical Mystery Tour (Reprise)* »), qui peu ou rien concernent le langage de la performance ; les autres trois, « *I Am The Walrus* », « *Blue Jay Way* », et « *Your Mother Should Know* », incorporent encore des éléments performatifs (« *I Am The Walrus* » étant la seule où l'on voit effectivement les quatre Beatles jouer de leurs instruments), mais ils le font d'une façon très différente de ce qu'on attendrait d'un film des Beatles : « *Blue Jay Way* » ne nous montre qu'un seul Beatle (George Harrison), et « *Your Mother Should Know* » voit les quatre membres du groupe jouant le rôle de *crooners* du *music-hall*, semblant se moquer de leur statut de musiciens Pop.

Les séquences non-musicales portent sur les aventures du groupe à bord de l'autobus, montrant plusieurs événements parfois non-connexes qui lui arrivent, comme s'il s'agissait d'un aggloméré de

petits *sketches* comiques surréalistes. Parmi ces séquences on trouve une course drôle pendant laquelle chaque passager choisit un moyen de transport différent, le rêve de Tata Jessie, la scène au bureau de recrutement militaire (où Victor Spinetti joue un sergent stressé), ou encore les séquences montrant les « quatre ou cinq magiciens » (joués par les quatre Beatles et leur *road manager* Mal Evans) qui seraient les responsables des choses bizarres qui arrivent aux passagers pendant leur voyage.

Le découpage des scènes est le suivant :

Le film ouvre sur une séquence musicale qui semble faire un petit résumé de ce qu'on va voir, comme s'il s'agissait d'une bande-annonce : le montage incorpore plusieurs images rassemblées au rythme de « Magical Mystery Tour » qui nous montrent les personnages du film. On entend aussi un message en voix-off (qui semble être la voix de Lennon) disant « quand on achète un billet pour le Magical Mystery Tour, on achète l'expérience d'une vie. »



62. Les Beatles sur le toit de l'autobus pendant la scène d'ouverture de *Magical Mystery Tour*

Après la fin de cette séquence, on voit Ringo Starr et Tata Jessie montant à bord du bus pendant que la voix-off parle d'eux (« ils se disputent tout le temps à cause d'une ou d'autre chose ») ; ils s'assoient, continuant à discuter. Le bus part pendant que le responsable du voyage parle aux

passagers, s'assoyant ensuite à côté de l'hôtesse. La caméra nous montre quelques interactions entre les autres passagers, se détenant finalement sur Paul McCartney. On entend le début de « The Fool On The Hill, » et le film coupe à la séquence musicale du morceau, qui montre Paul sautant et s'amusant tout seul au sommet d'une butte.



63. Paul pendant la séquence de « The Fool On The Hill »

On revient à l'intérieur de l'autobus, et cette fois c'est l'hôtesse qui parle aux voyageurs. On regarde quelques interactions de plus entre les passagers (Harrison et Lennon entre eux), le montage est fait d'un son à la mélodie douce. On entend la voix-off narrer « à mesure que le bus sort de la ville et se dirige vers la campagne, tout commence à changer et la magie commence à fonctionner ».



64. Paul déguisé de militaire et un sergent stressé (Victor Spinetti)

Le film coupe sur la séquence au bureau de recrutement militaire, où un sergent stressé (Victor Spinetti) parle de façon inintelligible à son secrétaire (joué par McCartney). Les voyageurs de l'autobus entrent dans le bureau et font le tour, le sergent ne s'arrêtant de parler. Quand il crie, on se voit soudainement à l'extérieur, avec les passagers, une table, un phonographe, et une vache. Le « Marathon Magical Mystery Tour » commence, les participants choisissant n'importe quel moyen de transport.



65. Plan d'ensemble montrant les passagers à l'extérieur de l'autobus

Tout se termine avec une course entre le bus et quelques autres voitures. Après une photo de groupe, on revient à l'intérieur de l'autobus, où le responsable parle aux voyageurs, les incitant à regarder à droite (« Flying »), où le paysage semble changer de couleurs.



66. Le responsable du voyage (Derek Royle) parlant aux passagers

Ensuite, la voix-off présente les « quatre ou cinq magiciens » qui habitent « au-delà l'horizon bleu », des personnages joués par les quatre Beatles et leur roadie Mal Evans. Ils discutent de ce qui se passe au bus, nous faisant penser qu'ils ont de l'influence sur ce qui arrive aux passagers pendant leur voyage.



67. Ringo et Paul déguisés de magiciens

De retour au bus, l'hôtesse parle aux voyageurs pendant que Monsieur Bloodvessel prend le courage de parler à Tata Jessie. Le montage suivant montre les deux se promenant sur la plage, amoureux, une musique douce accompagnant la scène. On revient à l'intérieur de l'autobus, où Bloodvessel parle dans un haut-parleur avant que le film ne coupe sur la séquence musicale de « I Am The Walrus. » Elle montre les quatre Beatles jouant leurs instruments en extérieur, parfois déguisés en animaux, intercalés avec d'autres images qui semblent illustrer les paroles du morceau.



68. Les quatre Beatles pendant la séquence de « I Am The Walrus »

De nouveau à l'intérieur du bus, le petit Nicola s'assoit sur les genoux de Lennon, qui lui parle. Après une brève intervention de l'hôtesse, Tata Jessie s'endort et rêve d'un restaurant, où elle se trouve assise à table avec Monsieur Bloodvessel, et le garçon (Lennon) n'arrête pas de remplir son assiette de spaghetti. L'équipage du bus, à moitié nu, se promène au fond.



69. John déguisé de garçon de restaurant remplissant l'assiette de Tata Jessie (Jessie Robbins) de spaghetti

Quand Tata Jessie se reveille, les passagers sortent du bus à la campagne, où se trouve une petite tente. Tous entrent, l'intérieur étant un petit théâtre où un film semble avoir juste commencé. Les voyageurs s'assoient et George Harrison apparaît sur l'écran, initiant la séquence de « Blue Jay Way ».



70. George assis sur le sol pendant la séquence de « Blue Jay Way »

Après la fin du petit film, le public applaudit et sort de la tente, montant à bord de l'autobus. On part sur une scène où les magiciens discutent de l'état du voyage, et tout de suite on se trouve à nouveau à l'intérieur du bus, Ringo et Tata Jessie commençant un *singalong*. Soudainement, la nuit tombe, et les messieurs suivent le responsable du voyage à un club de *striptease* où les Bonzo Doo Dah Dog Band jouent « Death Cab For Cutie » pendant qu'une fille se déshabille.



71. La performance de Death Cab For Cutie dans le club de strip

À la fin du strip, le film coupe brusquement sur les quatre Beatles au sommet d'un escalier, habillés en costumes façon *music-hall*. Ceci débute la séquence finale, « Your Mother Should Know », pendant laquelle les Beatles se mêlent à plusieurs personnes en bas qui semblent faire partie d'un bal plus ou moins formel. Tout cela culmine avec les passagers du bus envahissant la scène au son de « Magical Mystery Tour », avant les crédits finaux.



72. Les Beatles chantent « Your Mother Should Know » avant la séquence finale

1.2. Détails de fabrication : une production maladroite

Magical Mystery Tour est un film très important dans la carrière des Beatles sur plusieurs niveaux, le plus important étant sans doute le fait qu'ils attaquaient un projet artistique tous seuls pour la première fois. Apparemment convaincus de leurs capacités de direction cinématographique — Paul McCartney affirmait même que « un disque c'est du son et un film est visuel, c'est la seule différence²⁷⁷ » —, les Beatles se lancent naïvement sur *Magical Mystery Tour*, sans avoir la moindre connaissance technique ou pratique du métier. L'absence de Brian Epstein, décédé deux semaines avant le début du tournage, se fait sentir non seulement au niveau organisationnel et financier mais aussi pour assurer les bonnes relations interpersonnelles au sein du groupe, la fabrication de *Magical Mystery Tour* commençant à dénoncer quelques divergences entre les Beatles, notamment quand Paul semble vouloir prendre le contrôle du projet. Le manque soudain d'une direction précise et d'une personne de confiance pour s'occuper des aspects les plus mondains du *business* est bien visible dans la pré-production de *Magical Mystery Tour*, qui se fait d'une façon très maladroite, démontrant l'inexpérience du groupe.

L'année avait été, au moins jusqu'au mois d'août, remplie de projets créativement intéressants pour les Beatles, comme la sortie de leur album *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band* et de leur participation au programme *Our World* en juin. Les Beatles semblaient enthousiasmés par la poussée qu'ils donnaient à leurs propres limites en tant qu'artistes, ce qui s'ajoutait à un intérêt croissant par le croisement des différents médias. Ils se penchaient particulièrement sur les diverses possibilités du cinéma et de la vidéo, qui leur plaisaient certainement en raison de leur besoin de se faire représenter par des objets visuels, et essayaient d'aborder ces médias d'une toute nouvelle manière, sans doute en raison de leur désenchantement avec l'approche cinématographique traditionnelle de *Help!*.

Magical Mystery Tour, bien que dans un état encore très embryonnaire, existait depuis le printemps, le « scénario » venant d'une première idée que Paul McCartney avait eu quand il rentrait de ses vacances en Afrique. Toutefois, son développement avait été reporté à la fin de l'été pour que le concept puisse être mieux développé, et même si Epstein avait donné son avis positif sur le projet, il fallu attendre le décès du manager pour que le groupe commence à travailler activement à ce que devrait devenir *Magical Mystery Tour*. Les attentes du public et des critiques concernant les plans des Beatles à ce moment-là étant gigantesques, le film représentait un moment décisif pour leur réputation publique : comme l'explique leur agent de presse Tony Barrow, la mort d'Epstein fit se

²⁷⁷ « A record is sound and a film is visual, that's the only difference. » [McCartney cité par Jonathan Gould, *Can't Buy Me Love: The Beatles, Britain and America*, Londres : Piatkus, 2007, p. 440, nous traduisons]

tourner tous les regards vers le groupe, une curiosité morbide de voir comment ils allaient se débrouiller sans leur manager²⁷⁸. La vraie pré-production de *Magical Mystery Tour* ne commence donc que le 2 septembre, pendant une réunion convoquée par Paul McCartney juste après le retour du groupe de Bangor, au Pays de Galles, où ils s'étaient rendus pour suivre le séminaire de méditation transcendantale du Maharishi Mahesh Yogi, et où ils étaient quand ils ont reçu l'appel communiquant que Brian Epstein avait décédé : « soudainement on était comme des poules sans tête : « qu'est-ce qu'on va faire ? Qu'est-ce qu'on va faire ?, »²⁷⁹ » se souvient Ringo Starr, décrivant le bouleversement généralisé du groupe à ce moment-là.

Magical Mystery Tour marque une rupture importante dans le parcours cinématographique des Beatles à travers un détachement évident par rapport aux deux longs-métrages précédents (*A Hard Day's Night* et *Help!*), un fait qui est observable non seulement sur le plan pratique, les Beatles voulant faire le film tous seuls sans l'aide extérieure d'un directeur expérimenté, mais aussi en raison du concept-même, qui se basait largement sur l'improvisation pure au niveau créatif mais aussi dans la production : Jon Savage rappelle qu'à cette époque-là les Beatles étaient « obsédés par le hasard et l'aléatoire, et par l'idée que, étant si talentueux en musique, ils pouvaient simplement choisir n'importe quelle autre forme d'art et lui faire justice aussi²⁸⁰. » Ainsi, et tandis que *A Hard Day's Night* et *Help!* avaient été des projets filmiques bien structurés du point de vue de leurs productions et pensés surtout en tant que plateformes pour la diffusion de leur travail musical, *Magical Mystery Tour* fut conçu d'une façon beaucoup plus spontanée et plutôt liée à la manière dont on concevait un album, les Beatles semblant vouloir se soumettre à la nature aléatoire du processus sans avoir nécessairement un plan strict à suivre *a priori*. Nous pouvons donc affirmer que les plusieurs défis auxquels les Beatles firent face avec la production de *Magical Mystery Tour* — et même avec sa réception, dont nous parlerons plus bas — auraient été sans doute minimisés s'ils avaient eu une idée plus précise sur ce qu'ils voulaient communiquer et à qui : le but du film n'étant pas clair, alternant entre promotion de leur musique et auto-indulgence pure, il devenait beaucoup plus difficile de

²⁷⁸ « *Epstein's death made the next thing the Beatles did absolutely crucial. The showbusiness world was watching to see how the group would handle itself without the personal management of their long-term mate and mentor, Brian Epstein.* » [Barrow cité par Bob Neaverson, *The Beatles Movies*, Londres : Cassell, 1997, p. 51, nous traduisons]

²⁷⁹ « *Suddenly we were like chickens without heads: " what are we gonna do? What are we gonna do ? "* » [Ringo Starr dans *The Beatles Anthology*, 1995, nous traduisons]

²⁸⁰ « *During 1966 and 1967, The Beatles were obsessed by the idea of chance and randomness, and the notion that, because they were super-talented in music, they could just pick up another art form and do it justice as well.* » [John Savage, (2012, oct.), « On the Road, » *Mojo*, The Beatles' *Magical Mystery Tour* Special Edition (Londres), p. 98, nous traduisons]

donner un sens à ses dynamiques représentatives, le tout finissant par sembler plutôt un brouillon qu'un travail fini et soigné. Le casting était un autre exemple de l'inexpérience du groupe par rapport au métier : ne sachant pas qu'ils auraient dû contacter les acteurs auprès de leur syndicat, le processus se déroule d'une façon aussi très improvisée et dernière-minute, les choix pour chaque personnage dépendant plutôt de la disponibilité de l'acteur que d'une correspondance réelle à ce qu'ils cherchaient — ceci assumant que les Beatles ne savaient pas ce qu'ils cherchaient du tout.

Le manque d'une structure de production expérimentée pour aider dans la réalisation du projet serait donc l'une des deux fautes-clés que Mark Lewisohn signale par rapport au film, et qui sont tous deux liées à l'absence d'Epstein : « l'une, c'est que les Beatles étaient des artistes et pas des gestionnaires, et qu'ils avaient peu de connaissances sur comment planifier et s'organiser. L'autre c'était que, malgré leurs énormes capacités, ils oubliaient qu'ils avaient toujours eu une béquille fondamentale sur laquelle s'appuyer²⁸¹. » Avec le décès de leur manager, ils avaient perdu non seulement la personne qui les empêchait de se lancer dans n'importe quoi en transformant leurs idées brutes en quelque chose de faisable, mais aussi le filet de sécurité qui leur garantissait que, s'il y avait une chute, les blessures ne seraient pas trop graves.

Ainsi, et même si les idées initiales que Paul McCartney avait pour le film étaient très intéressantes et semblaient même pouvoir devenir la bonne solution pour maintenir la visibilité du groupe après leur arrêt des concerts — il voulait non seulement transformer *Magical Mystery Tour* dans un long-métrage pour le cinéma mais aussi envoyer le film en tournée pour qu'il puisse remplacer les Beatles, une espèce de vidéo musicale plus soignée et plus spectaculaire²⁸² —, elles échouent en raison d'un manque structurel important et d'une méconnaissance du métier de la part des Beatles.

²⁸¹ « *One was that the Beatles were artists and not administrators and had little knowledge of how to plan and organise. The second was that, despite their immense abilities, they were forgetting that they had always had a vital crutch on which to lean while they learnt.* » [Mark Lewisohn, *The Complete Beatles Chronicle*, Hong Kong : Hamlyn, 1992, p. 238, nous traduisons]

²⁸² Tony Barrow, qui décrit les intentions de Paul dans son livre sur le groupe, ajoute encore que le Beatle voulait aussi faire un long-métrage à chaque année qui passait, et transformer chaque session de projection dans un véritable spectacle comme s'il s'agissait en fait d'un concert des Beatles.

1.3. Les Beatles comme « personnages-charnière »

Une autre caractéristique importante pour qu'on puisse comprendre le caractère inédit de *Magical Mystery Tour* est la façon dont les personnages ont été construits : les Beatles alternent entre le rôle d'eux-mêmes, celui de musiciens, et encore de personnages fictifs, le passage entre un statut à l'autre n'étant parfois pas très clair, ce qui apporte un brouillage de plus à notre perception du groupe dans le film. Nous appelons ce genre de construction des « personnages-charnière, » qui en ne se définissant jamais d'une façon très nette, ne permettent pas que le public puisse former une image solide des Beatles en tant que groupe Pop comme il l'avait fait avec les deux premiers longs-métrages.

Bob Neaverson explique cette option représentative en disant que

[Magical Mystery Tour] a rompu avec la tradition précédente [des Beatles] d'apparaître dans leurs films comme eux-mêmes, et tente de brouiller quelques sens de perception identificatoires en mélangeant des images d'action dramatique dans lesquelles les Beatles surgissent comme des acteurs qui jouent des personnages dans un contexte dramatique, des séquences où ils surgissent comme eux-mêmes dans un contexte dramatique ou performatif, et des séquences où la distinction n'est pas claire²⁸³.

Neaverson semble donc lier ce changement de représentation au besoin que les Beatles avaient de construire une nouvelle image publique du groupe, plus abstraite et plus éloignée de celle transmise à travers leurs films précédents, mais nous défendons que cette nouvelle approche se voit plutôt en tant que conséquence directe d'un scénario qui demandait une multiplicité représentative singulière que d'un choix conscient de la part du groupe. De toute façon, cette option au niveau de la construction des personnages permet que l'individualisation croissante entre les membres du groupe (qui de toute façon était présente depuis le début de l'année) puisse émerger d'une manière plus visible, l'ensemble de « personnalités » presque schizophrénique habitant chacun des Beatles dans le film contribuant à notre perception fragmentée du groupe tout en s'opposant à l'homogénéisation représentative qu'on voyait auparavant.

²⁸³ « [Magical Mystery Tour] broke with their previous tradition of appearing in films as 'themselves', and attempted to scramble any sense of identificatory perception by mixing footage of dramatic action in which they appear as actors who play characters within a dramatic context, sequences where they appear as 'themselves' in a dramatic or performance-based context, and sequences where the distinction is unclear. » [Bob Neaverson, *The Beatles Movies*, Londres : Cassell, 1997, p. 68, nous traduisons]



73. Les Beatles déguisés d'animaux pendant la séquence de « I Am The Walrus »

Si l'on revient sur la description que Jonathan Gould fait de *Magical Mystery Tour* comme étant « essentiellement une vidéo musicale primitive de cinquante minutes²⁸⁴, » nous voyons facilement qu'un autre trait qui l'éloigne des représentations filmiques précédentes est le format sur lequel il se présente : pensé pour la télévision et pas pour le cinéma, le film est en effet plus proche de l'univers de la vidéo musicale que de l'univers cinématographique. À notre avis, ceci joue aussi un rôle important dans notre perception des personnages en raison de la hiérarchie existante entre les deux médias — un personnage cinématographique est souvent regardé comme étant plus complexe qu'un personnage télévisé, une distinction qui se base surtout sur la notion du cinéma en tant que « art majeur » par opposition à la télévision, qui est généralement vue comme un moyen de communication plus mondain et ordinaire. Toutefois, *Magical Mystery Tour* semble se situer dans un niveau paradoxalement plus élevé que la plupart des films Pop de son époque, une des principales raisons pour cela venant précisément du fait que les films précédents des Beatles avaient été pensés tout d'abord en tant que véhicules pour la promotion de leur travail musical, tandis que *Magical Mystery Tour* avait depuis le début un but artistique en soi-même. La construction des personnages hors de l'ordinaire qui accompagne cette tendance dénonce, même si cela est fait involontairement,

²⁸⁴ « *Magical Mystery Tour is essentially a primitive fifty-minute music video.* » [Jonathan Gould, *Can't Buy Me Love: The Beatles, Britain and America*, Londres : Piatkus, 2007, p. 456, nous traduisons]

un mépris de la part des Beatles concernant la transmission d'une image plus « nette », plus facile à s'engager, et plus promotionnelle, le groupe préférant jouer avec les diverses possibilités de sa propre représentation dans l'euphorie aveugle d'une époque post-epsteinienne.

1.4. Approche esthétique : la réinvention de la Pastorale Anglaise, la normalisation de la contre-culture, et la saturation du psychédélisme

Au niveau esthétique, *Magical Mystery Tour* suit une approche psychédélique similaire à celle de *Sgt Pepper* et des vidéos de « Strawberry Fields Forever » et « Penny Lane » — mais il comporte aussi des différences. Le film a un poids symbolique important en ce qui concerne la représentation esthétique de l'époque où il est inséré²⁸⁵, plus spécifiquement l'année où la contre-culture hippie devient globalement plus connue dans la société occidentale, et l'illustration qu'il fait de ce contexte spécifique se voit, à notre avis, sur trois niveaux distincts : la réinvention du concept de la Pastorale Anglaise, la manière dont il aide à diffuser la contre-culture auprès du grand public, et l'approche qu'il fait d'une certaine saturation du psychédélisme.

En premier, nous signalons que, dans *Magical Mystery Tour*, le désir d'« *escape* » lié à la Pastorale Anglaise est abordé à l'extrême : le voyage à travers la campagne qui avait été anciennement regardé comme « retour » se voit désormais comme un déni absolu du paradigme de la vie moderne. Le film semble représenter, esthétiquement et symboliquement, la structure interne d'un rêve ; ceci arrive non seulement à cause de la circularité de son récit (dont nous parlerons plus bas), mais aussi parce qu'il mélange des éléments issus d'une nouvelle approche de la Pastorale Anglaise avec un désir de réinvention du paradigme social de son époque, ce que lui confère une dimension utopique. Comme l'explique Brian J. Faulk, « *Magical Mystery Tour* [...] continue une trajectoire qui avait eu son début avec *Sgt. Pepper* ; les détails issus d'une tradition typiquement anglaise y sont recréés, mais plus important que cela, ils sont mis en scène dans un nouveau cadre, en dramatisant la disparité entre la vieille pastorale, et la nouvelle « campagne » telle qu'elle était en train d'être re-définie par la contre-culture californienne et britannique, comme un lieu où on « retournait, » avec

²⁸⁵ Il est important de ne pas oublier non plus que l'une des inspirations pour le concept de *Magical Mystery Tour* fut le voyage en bus que Ken Kesey fit avec ses Merry Pranksters à travers les États-Unis l'été de 1964. L'odyssée de Kesey consistait surtout à donner des petites fêtes dans chaque ville où le bus s'arrêtait, pendant lesquelles les gens prenaient du LSD. L'aventure en bus des Merry Pranksters est décrite par Tom Wolfe dans son livre *The Electric Kool-Aid Acid Test* (1968).

l'envie de le refaire à travers un effort collectif et utopique²⁸⁶. » Ce nouveau « retour » appartenant à une Pastorale réinventée se voit comme illustration de la volonté des jeunes de s'échapper de la société tout en cherchant un lien plus proche de la nature et de la campagne, et fut récréée par les nombreuses communautés hippies qui surgirent pendant la deuxième moitié des années soixante. Nous regardons donc cette approche du « voyage mystérieux et magique » comme ce qui intègre le film dans l'esthétique la Pastorale Anglaise en raison d'une proximité avec la campagne comme conséquence d'un déni de la vie urbaine, qui les hippies associaient à l'*establishment* et regardaient comme « pourrie », mais surtout à cause du concept d'évasion-même, qui décrit un éloignement du monde réel en même temps que l'on cherche refuge dans la fantaisie. La réinvention que *Magical Mystery Tour* fait de la Pastorale Anglaise est encore abordée à travers les options représentatives de certaines scènes-clé du film, notamment celles de « I Am The Walrus » et « Blue Jay Way, » dont nous parlerons en détail plus bas.

Deuxièmement, *Magical Mystery Tour* permet une perception plus généralisée de la contre-culture, en abordant certains de ses référents — comme la philosophie intégrative hippie et la représentation de l'expérience du L.S.D. — tout en les apportant au grand public. En étant indéniablement un produit de son époque, *Magical Mystery Tour* intègre deux caractéristiques importantes du *Summer of Love*, que Jon Savage décrit comme « l'inclusivité et la saturation en conscience L.S.D.²⁸⁷. » De ce fait, nous remarquons que le film ne se restreint donc pas à la représentation des Beatles, soit-il comme eux-mêmes ou comme des personnages d'une histoire, mais qu'il se voit aussi comme un portrait privilégié d'un moment assez précis de la contre-culture des années soixante : en dépeignant le côté plus rêveur de la Pastorale Anglaise en même temps qu'il essaie de repenser les relations interpersonnelles au niveau public, il devient un portrait idéal et utopique d'une micro-société inclusive — une espèce de commune, nous dirons. Le film aide de cette manière à apporter des référents de la contre-culture à un public qui, jusqu'à ce moment-là, paraissait ignorer son existence : il se porte comme un manifeste caché de l'usage du L.S.D., et les effets

²⁸⁶ « *The Magical Mystery Tour record and film [...] continue a trajectory begun in Sgt Pepper; the resonant particulars of a typically English tradition are recreated, but importantly, set in a new frame, dramatizing the disparity between the old pastoral, and the "new" country as it was being re-defined by both Californian and British counterculture, as a space that one "returned" to, with a mind to remaking it by a collective, utopian-minded effort.* » [Barry J. Faulk, *British Rock Modernism 1967-1977*, Surrey : Ashgate, 2013, p. 52, nous traduisons]

²⁸⁷ « *Magical Mystery Tour is infused with the spirit of 1967 in two ways. The first is inclusiveness, [and the second] is its saturation in LSD conscience.* » [John Savage, (2012, oct.), « On the Road, » *Mojo*, The Beatles' *Magical Mystery Tour Special Edition* (Londres), p. 86, nous traduisons]

spéciaux utilisés, ainsi que le rythme du montage et la saturation de couleurs, dénoncent une liaison indéniable avec la culture psychédélique — qui était, paradoxalement, déjà en déclin.

Ceci nous amène précisément au troisième aspect : le psychédéisme est encore présent dans *Magical Mystery Tour* mais d'une façon plus saturée — le film sera le tout dernier objet des Beatles suivant cette esthétique²⁸⁸. Si d'un côté *Magical Mystery Tour* ne s'éloigne pas trop du psychédéisme multicolore qui caractérise la plupart des objets visuels (les films, les pochettes de disques, les affiches, etc) de la période, il semble toutefois célébrer cette même esthétique d'une manière presque flamboyante — si l'on récupère le terme d'après l'art gothique en tant qu'en se référant à un tout dernier souffle avant sa disparition —, dans la mesure où il fonctionne comme le tout dernier portrait que le groupe fait d'une époque et philosophie spécifiques. La saturation inévitable d'un style aussi figuratif et sa prolifération en raison de l'appropriation qui les médias en firent condamne le psychédéisme à une vie très courte, du moins en ce qui concerne la fraîcheur associée à l'approche faite par des artistes artistiquement pionniers comme les Beatles. Le film se voit donc comme un adieu précoce au psychédéisme, récupérant des références visuelles et conceptuelles qui lui sont liées en même temps qu'il démontre une fatigue avec le mouvement lui-même à travers l'appropriation et subséquent mélange bouleversant de langages (comme le *music-hall* dans la séquence « Your Mother Should Know »), dénonçant un désir d'abandonner la claustrophobie d'un mouvement aussi spécifique que le psychédéisme. Les Beatles s'ennuyaient, et l'année suivante ils changeraient radicalement une fois de plus.

2. Une réception désastreuse

Magical Mystery Tour eut sa première à la BBC le lendemain de Noël, en heure de grande audience. Au Royaume-Uni, le *Boxing Day* (comme le 26 décembre l'est traditionnellement appelé) est normalement réservé aux programmes de divertissement pour toute la famille qui, après les fêtes, ne veut que se réunir devant la télévision et s'amuser avec des distractions légères. La décision prise par les programmeurs de la chaîne de montrer le tout nouveau film des Beatles pendant l'époque des fêtes fut sans doute basée sur la réception que les deux premiers longs-métrages du groupe avaient eu, vu que tant *A Hard Day's Night* comme *Help!* avaient été bien reçus par la plupart des différents publics quel que fût leur âge ou classe. Les responsables de la programmation de Noël

²⁸⁸ « Hello Goodbye » fut filmé après la fin des tournages de *Magical Mystery Tour* mais montré avant, ce qui nous fait voir le film comme le point final de cette esthétique au sein des Beatles au niveau visuel.

semblaient avoir une confiance aveugle en tout ce que le groupe faisait, surtout si l'on prend en compte la singularité de ce choix pour occuper la soirée du 26 décembre. Le film fut montré à la chaîne principale de la BBC en noir et blanc, une option étrange vu qu'il y existaient déjà des nombreuses émissions en couleur en Grande-Bretagne (même si elles n'étaient pas la norme), et qu'une chaîne dédiée aux programmes artistiques comme la BBC2 serait peut-être plus appropriée pour montrer *Magical Mystery Tour* pour la première fois²⁸⁹.

Il va sans dire que la réception fut désastreuse. *Magical Mystery Tour* était le premier projet filmique du groupe depuis le récit transversal et familial de *Help!*, et le défi de faire un nouveau film illustrant les nouvelles options esthétiques et musicales du groupe n'avait pas été bien réussi — au moins pour la plupart des 13 millions de téléspectateurs²⁹⁰ qui attendaient un divertissement léger après les fêtes et se sont confrontés à une heure de non-linéarité effrayante. Et si l'on pourrait penser qu'il s'agissait seulement d'une perspective du grand public, à peine accoutumé aux nouveaux enjeux de la contre-culture, on se trompait : les critiques du film, sorties le lendemain sur tous les journaux, confirmaient cet échec — « qu'est-ce qu'ils pensent qu'ils sont ? Qu'est-ce que tout ça veut dire ? » étaient les phrases les plus lues parmi les titres des quotidiens, prouvant que l'opinion du public était tout à fait d'accord avec les dits experts de la critique télévisée. George Melly rappelle que le film n'a pas plu aux intellectuels non plus : « ils sentirent, avec raison, que [le film] était mou et auto-indulgent²⁹¹. » Patterson, à son tour, signale l'importance que l'échec de *Magical Mystery Tour* eut dans l'image que le public avait du groupe, confirmant une faillibilité annoncée en début de l'année quand « Strawberry Fields Forever » et « Penny Lane » devint le premier *single* des Beatles à ne pas atteindre la première position dans les hit-parades : « maintenant il semblait que les Beatles étaient faillibles. Ils étaient tombés en disgrâce²⁹². »

²⁸⁹ Piotrowski mentionne aussi cette possibilité, mais en étudiant la programmation avant et après l'horaire de diffusion de *Magical Mystery Tour* ainsi que les programmes transmis les années précédentes, elle conclue qu'il serait aussi difficile de faire le film suivant les programmes de variétés de Andy Williams et Danny Kaye qui furent montrés à BBC2 avant l'heure de grande audience (Stephanie Anne Piotrowski, *"All I've Got To Do Is Act Naturally": Issues of Image and Performance in the Beatles' films*, thèse, Université de Exeter, 2008, p. 160).

²⁹⁰ estimé, source « *Magical Mystery Tour Reference & Price Guide*, » <http://www.rarebeatles.com/photospg/mmtep.htm> (consulté le 21 février 2017)

²⁹¹ « *They felt, and rightly, that [the film] was slack and self-indulgent.* » [George Melly, *Revolt Into Style*, New York : Doubleday & Company, 1971, p. 197, nous traduisons]

²⁹² « *Now it seemed that the Beatles were fallible. They had fallen from grace.* » [R Gary Patterson, *The Walrus Was Paul - The Great Beatles Death Clues*, New York : Simon & Schuster, 1996, p. 80, nous traduisons]

Curieusement, il y avait des critiques de l'autre côté de l'Atlantique qui semblent avoir mieux compris l'intention des Beatles, sans doute en raison d'un vrai intérêt par la nouvelle direction artistique du groupe et pour ne pas avoir été pris par surprise lors de la transmission de *Magical Mystery Tour* en tant que divertissement familiale d'après-Noël. Jim Morrow, dans le *Daily Pennsylvanian* du 6 décembre 1968, discute la mauvaise réception que le film avait eu l'année précédente en Angleterre disant qu'il ne faisait aucun sens de tant critiquer l' « incompétence technique » comme la plupart des gens l'avait fait : « *Magical Mystery Tour* appartient vraiment à cette classe sporadique mais assez spéciale de réalisation appelée surréalisme. Ses racines sont ces expériences excitantes du cinéma muet qui attrapait l'attitude unique du média pour la fantaisie et les séquences de rêve — le film a toute la vitesse d'*Entr'acte* de René Clair et toute l'étrangeté d'*Un Chien Andalou* de Dali et Buñuel. [...] *Magical Mystery Tour*, comme les Beatles eux-mêmes, s'explode avec joie, et ceci n'est pas une marchandise facile à se trouver²⁹³. » Il faut toutefois signaler que le film ne voit sa première officielle aux États-Unis qu'en juillet 1976²⁹⁴, même s'il avait été montré plusieurs fois dans des petits théâtres indépendants — comme l'Irvine Auditorium de Philadelphia en novembre 1968²⁹⁵. Néanmoins, le caractère expérimental et les mauvaises critiques font *Magical Mystery Tour* rester très *underground*, et il n'est montré à la télévision américaine qu'en 2012, à l'occasion de la sortie du documentaire BBC sur les tournages du film.

Mais le public et les critiques ne furent pas les seuls à critiquer *Magical Mystery Tour* ; même s'ils paraissaient être sûrs du génie de leur nouvelle oeuvre cinématographique, les Beatles eux-mêmes ont admis plus tard la faiblesse du film. Dominic Sandbrook cite Paul McCartney, qui confesse que « si l'on regarde d'un point de vue de bon divertissement pour le jour d'après-Noël, nous avons gaffé, vraiment », pour défendre que la mauvaise réception de *Magical Mystery Tour*

²⁹³ « *Magical Mystery Tour* really belongs to that sporadic and rather special class of film making called surrealism. Its true roots are those exciting experiments of the silent era which grappled with the medium's unique aptitude for fantasy and dream effects - the film has all the speed of Rene Clair's *Entr'acte* and all the strangeness of Dali and Bunuel's *Un Chien Andalou*. [...] *Magical Mystery Tour*, like the Beatles themselves, busts out all over with joy, and that's not an easy commodity to come by » dans la critique de Jim Morrow pour le *Daily Pennsylvanian* du 6 décembre 1968, Volume LXXXIV, Number 93, page 19-20, consulté sur <https://dparchives.library.upenn.edu/cgi-bin/pennsylvania?a=d&d=tdp19681206-01.2.64> le 10 octobre 2018

²⁹⁴ Matt Hurwitz dit que presque rien ne se savait du film en 1967 aux États-Unis, et qu'il ne fut montré que dans certaines universités et autres clubs privés, comme curiosité — et déjà pendant les années soixante-dix : « mais à ce moment il avait déjà acquis un statut mythique, » un fan confesse. Matt Hurwitz (2012, 14 déc.), « Roll Up! "Magical Mystery Tour" gets U.S. TV debut, » Reuters (Londres), <https://www.reuters.com/article/entertainment-us-beatles-magicalmystery/roll-up-magical-mystery-tour-gets-u-s-tv-debut-idUSBRE8BD12Z20121214> (consulté le 3 octobre 2018)

²⁹⁵ annonce dans le *Daily Pennsylvanian* du 22 novembre 1968, Volume LXXXIV, Number 86, page 10, consulté sur <https://dparchives.library.upenn.edu/cgi-bin/pennsylvania?a=d&d=tdp19681122-01.2.36.1&srpos=1> le 10 octobre 2018

illustre le fait que, malgré tous leurs succès, « les Beatles n'ont jamais été ni universellement ni inconditionnellement populaires²⁹⁶. » Ringo Starr est moins pessimiste et son seul regret est que le film fût montré privé de sa splendeur colorée : « la chose la plus décevante fut qu'on ait donné [le film] à la BBC et ils l'ont montré en noir et blanc, après toute la joie et l'amusement qu'on avait eu avec les couleurs et les atmosphères²⁹⁷. »

Toutefois, cet échec nous semble plus complexe qu'un simple manque de couleur. Jon Savage essaie de résumer la mauvaise réception de *Magical Mystery Tour* en disant que « les vrais problèmes avaient deux côtés. Le premier, c'était la nature changeante des Beatles eux-mêmes [...], et le deuxième était un changement de génération. [...] Les Beatles furent toujours acceptés par les adultes, [mais] *Magical Mystery Tour* fut le point où ils ont franchi la ligne. [...] La plupart des gens n'aime pas que la télévision soit stimulante et différente : ils aiment la prévisibilité et les formats familiaux²⁹⁸. » L'argument de Jon Savage est important pour que nous puissions comprendre non seulement que le caractère changeant de l'image publique des Beatles était une conséquence des changements provoqués par eux-mêmes, mais aussi un concept qui devenait de plus en plus visible à la fin des années soixante, et que *Magical Mystery Tour* souligna avec une clarté effrayante : le fossé générationnel.

3. La proposition socio-culturelle du film

3.1. *Magical Mystery Tour* comme élargissant le fossé générationnel

Même s'il a été généralement regardé comme un échec, le film a plu à certains jeunes (bien que pas à la majorité des adultes), ce qui peut être vu comme un reflet de l'éloignement entre la nouvelle génération et celle de leurs parents. L'approche choisie par les Beatles pour leur film non seulement confirme le passage du groupe au statut de pionniers des nouveaux chemins de la contre-culture au

²⁹⁶ « Even Paul McCartney admitted that 'if you look at it from the point of view of good Boxing Day entertainment, we goofed, really'. The dreadful reception of *Magical Mystery Tour* illustrates the fact that, for all their successes, the Beatles were never universally or unconditionally popular. » [Dominic Sandbrook, *White Heat: A History of Britain in the Swinging Sixties*, Londres : Little Brown Book, 2006, p. 411, nous traduisons]

²⁹⁷ « The most disappointing thing was, we gave it to the BBC and they showed it in black and white after we'd had so much fun with colour and atmospheres. » [Starr cité par Jon Savage (2012, oct.), « On the Road, » *Mojo*, The Beatles' *Magical Mystery Tour* Special Edition (Londres), p. 91, nous traduisons]

²⁹⁸ « The real issues were twofold. The first was the changing nature of the Beatles themselves [...], and the second was a generational shift. [...] The Beatles were always acceptable to adults, [but] *Magical Mystery Tour* was they point when they crossed the line. [...] Most people don't like television to be challenging and different : they like predictability, familiar formats. » [ibid., p. 92, nous traduisons]

lieu d'artistes Pop plus ou moins généralement acceptés (leur art n'étant plus transversalement « populaire »), mais représente aussi l'esprit combatif croissant entre l'*establishment* et les jeunes : les adultes ne les comprenaient plus du tout.

Jon Savage signale la façon dont le film démontre cet écart croissant en disant que « avec sa structure non-linéaire, ses *jumpcuts*, et ses vidéos promotionnelles, [*Magical Mystery Tour*] offrait un portail vers le futur, justement quand un grand nombre de gens voulait célébrer le passé. D'une façon délibérée ou pas, le film a élargi le fossé générationnel²⁹⁹. » *Magical Mystery Tour* se porte donc comme un portrait d'un avenir inévitable, les changements socio-politiques qui se succédaient à un rythme vertigineux à la fin des années soixante bien représentés par une approche narrative et visuelle novatrice, qui semblait même se moquer des institutions du passé qui étaient à la base du système social traditionnel, comme le recrutement militaire ou les bals formels.

Néanmoins, nous ne pouvons pas dire que le film a plu tous les jeunes sans exception non plus. Barry J Faulk rappelle que *Magical Mystery Tour* « souvent reproduit les contradictions du modernisme et de la métropole sans les résoudre³⁰⁰, » ce qui nous semble être un aspect assez important pour comprendre l'insatisfaction ressentie par certains jeunes par rapport au film, surtout si l'on se rappelle que la nouvelle génération commençait aussi à chercher des réponses pour les problèmes aux caractères sociaux et politiques, et voulait que les créations artistiques qui leur étaient destinées offrent plus qu'une simple évasion. *Magical Mystery Tour* symbolise aussi un manque soudain d'un leader culturel et social : la plupart des jeunes regardait encore les Beatles comme les acteurs suprêmes de la musique Pop, qui incarnait l'esprit maximal de la contre-culture, mais ils se distanciaient de plus en plus de ce statut. Faulk signale ce changement de paradigme disant que le film « est souvent interprété comme un signe de l'ambition démesurée du groupe, ou bien de son incapacité d'organiser et conduire la nouvelle audience vers le rock, quand le rock représentait encore la culture populaire³⁰¹. » Avec *Magical Mystery Tour*, les jeunes eurent l'impression — et assez logiquement — que les Beatles s'éloignaient de leur rôle en tant que symboles transversaux d'une génération, et que leurs nouvelles créations ne voulaient plaire à personne sauf aux membres du

²⁹⁹ « *With its non-linear structure, jump-cuts and promo videos, [Magical Mystery Tour] offered a portal into the future, just when many people wanted to celebrate the past. Whether deliberately or not, it widened the generation gap.* » [ibidem, p. 92, nous traduisons]

³⁰⁰ « *[The film] often reproduces the contradictions of modernism and the metropole without resolving them.* » [Barry J. Faulk, *British Rock Modernism 1967-1977*, Surrey : Ashgate, 2013, p. 67, nous traduisons]

³⁰¹ « *[The film is] usually interpreted as a sign of the Beatles' over-reaching, or their inability to organize and lead the new audience for rock, when rock still represented popular culture.* » [ibid, pp. 75-76, nous traduisons]

groupe eux-mêmes. Ainsi, nous dirions que la principale raison de l'insatisfaction des jeunes par rapport au film a été plutôt liée à ce sentiment d'exclusion de la dynamique idole/fan qu'ils connaissaient aussi bien depuis 1963 — et que *Magical Mystery Tour* semble avoir illustré — qu'à l'indignation pure ressentie par leurs parents.

Medhurst, à son tour, signale le manque d'un récit linéaire et plus ou moins organisé comme étant l'une des principales raisons de l'échec du film de la perspective de sa réception, disant que « sacrifier le récit signifiait aussi sacrifier les audiences comme les Beatles l'ont découvert eux-mêmes à leurs coûts³⁰². » Même s'il aborde une question qui dans un tout premier moment pourrait ne pas sembler exclusivement liée aux différentes réactions issues de chaque génération, nous la récupérons pour signaler ses conséquences au niveau de l'élargissement de ce fossé : le manque d'un récit plus traditionnel joue un rôle crucial dans la façon dont les Beatles sont regardés dans *Magical Mystery Tour*; le public plus âgé perdant peut-être le seul facteur qui leur permettait de s'identifier avec ce qu'il voyait à l'écran tandis que la plupart des jeunes, nourrissant encore une certaine foi aveugle en tout ce que le groupe faisait, s'amusait avec la réaction indignée de leurs parents — même si le film ne leur plaisait pas non plus.

Il devient donc intéressant que l'on regarde ce fossé générationnel comme directement opposé au portrait inclusif aux niveaux d'âges et de classes (et dont nous parlerons plus bas) que le film semble avoir voulu représenter et promouvoir. En revanche, *Magical Mystery Tour* crée des barrières et des fossés au lieu de ponts, et illustre le début de la fin de l'utopie des *sixties* sans même s'en rendre compte.

3.2. Influences et héritages de *Magical Mystery Tour*

Magical Mystery Tour apporte de nombreux référents cinématographiques dits de « niche » au grand public, ce qui permet aux Beatles de solidifier leur statut de pionniers dans leur champ artistique. Tel qu'ils l'avaient fait deux ans auparavant, quand *Help!* se révéla comme l'un des

³⁰² « *The sacrificing of narrative also meant the sacrificing of audiences as the Beatles found to their cost.* » [Medhurst cité par Martin King, *Men, Masculinity and the Beatles*, New York : Routledge, 2013, p. 80, nous traduisons]

principaux responsables par l'intérêt croissant de la Pop à la culture orientale³⁰³, les Beatles prouvent une fois de plus leur capacité d'intégrer des influences culturelles appartenant à des domaines dits plus intellectuels dans leur travail, tout en permettant que leur diffusion fût plus vaste et moins hermétique.

Ici, nous signalons quelques liens entre *Magical Mystery Tour* et autres objets et mouvements artistiques qui lui sont contemporains pour que nous puissions mieux comprendre la contribution du film à la visibilité et à la réinvention des nouvelles formes cinématographiques, mais aussi la place qu'il occupe dans le panorama contre-culturel des années soixante, se portant comme un document important d'un moment spatio-temporel très précis. À notre avis, ces liens s'effectuent surtout sur quatre angles principaux : le premier, c'est la façon dont le film apporte les référents du cinéma dit artistique au grand public, un trait que nous analysons tout en comparant le passage que *Chelsea Girls* de Andy Warhol fit de l'ambiance élitiste du musée au domaine populaire ; le deuxième, c'est en évoquant, conceptuellement et esthétiquement, le nouveau mysticisme naissant à la fin des années soixante — sa représentation au cinéma pouvant être regardée, par exemple, dans le travail de Kenneth Anger ; le troisième, c'est en étant contemporain (et même source d'inspiration) du Nouvel Hollywood, qui voit naître une toute nouvelle approche au cinéma américain dit *mainstream* à travers un renouvellement de ses principaux agents ; et finalement, c'est en aidant à repenser les nouvelles formes du cinéma Pop musical qui permet une évolution sans précédent du genre et une réinvention du statut qu'il occupait auprès de son audience.

3.2.1. Le cinéma artistique apporté au grand public

En se distanciant du cinéma dit *mainstream* pour fournir un objet plus proche de l'art-vidéo mais en le diffusant à travers un média plus accessible (la télévision), *Magical Mystery Tour* ouvre un précédent important pour le passage du cinéma artistique et avant-garde au domaine populaire, un autre exemple étant *Chelsea Girls* de Andy Warhol (1966). Un des principaux traits qui nous font lier ces deux films dérive non seulement du caractère expérimental de l'oeuvre de Warhol, mais aussi de l'intérêt croissant de ce dernier à l'hybridité de ses créations artistiques, en les croisant notamment avec la musique : après tout, c'est à partir de 1966 que Warhol décide d'« abandonner » l'art

³⁰³ C'est néanmoins intéressant qu'Evans note que le rôle des Beatles en tant qu'agents principaux dans le processus de popularisation des nouvelles modes et esthétiques eût comme conséquence possible la banalisation de tout ce qu'ils touchaient (Mike Evans, *The Art of the Beatles*, Londres : Anthony Blond, 1984, p. 75).

contemporain pour se dédier à produire un tout nouveau groupe Pop, les Velvet Underground, tout en donnant une attention spéciale au côté visuel de leurs spectacles — une approche similaire à celle des Beatles par rapport à leurs nouveaux projets.

Chelsea Girls a été le premier (et sans doute le seul) film d'Warhol à avoir eu une distribution plus ou moins commerciale, représentant de cette façon une volonté active de l'artiste de se sortir de l'ambient hermétique de l'art contemporain et de communiquer avec le grand public d'une manière beaucoup moins limitée, tout en rendant l'objet Pop vraiment « populaire ». Comme *Magical Mystery Tour*, il a d'une certaine manière réussi à se libérer des restrictions liées à son milieu original : tandis que *Chelsea Girls* sort du musée ayant même une vraie première plus ou moins traditionnelle dans un théâtre, *Magical Mystery Tour* apporte le langage hybride de la vidéo musicale, dont la pertinence narrative avait un rôle secondaire, au format du programme télévisé. Les deux films partagent aussi quelques similitudes au niveau esthétique : *Magical Mystery Tour* et *Chelsea Girls* essaient plutôt de transmettre des sensations spécifiques que de raconter des histoires. Michel Lancelot discute de cette caractéristique dans le film de Warhol disant que « l'essentiel me paraît être la structure mentale de l'oeuvre : désordre spontané qui évoque celui de la pensée, le bouillonnement des passions, et la surimpression des sensations et associations des idées chez l'homme moderne. [...] C'est une cinéma-drogue, qui a un pouvoir hallucinatoire évident³⁰⁴, » une description qui se colle aussi à *Magical Mystery Tour* en raison de ses nombreuses références à l'usage et effets du L.S.D..



74. Scène de *Chelsea Girls* (Andy Warhol, 1966)

³⁰⁴ Michel Lancelot, *Je Veux Regarder Dieu en Face*, Paris : J'Ai Lu, 1968, p. 220

Il est aussi intéressant de noter les contributions formelles de *Chelsea Girls* aux nouvelles approches du cinéma Pop musical — dont *Magical Mystery Tour* fait partie —, notamment son usage du *split-screen* qui inspira, entre autres, la manière dont le film *Woodstock* (1970) fut monté. Cet aspect particulier fournit donc une expérience visuelle qui essaie d'imiter le réel, plutôt que de s'appuyer sur le simple « trou de serrure », la vision unique et d'une certaine manière dictatoriale qui n'était même discutable au sein du regard cinématographique, tout en changeant la perspective du spectateur. Le concept central qu'on retient de cette relation entre le cinéma artistique d'Andy Warhol et *Magical Mystery Tour* est la diffusion optimale d'une expérimentation qui jusqu'ici paraissait confinée aux élites, tout en essayant d'apporter quelque chose de nouveau à l'univers pluri-médiatique pour que ses limites puissent être constamment repensés.

3.2.2. Le nouveau mysticisme naissant dans le cinéma des années soixante

La contribution de *Magical Mystery Tour* à la diffusion de certains référents artistiques et sociaux de niche se voit aussi à travers la façon dont le film évoque le nouveau mysticisme naissant dans la contre-culture des années soixante — un des exemples étant le travail cinématographique de Kenneth Anger. Les liens entre l'oeuvre de Kenneth Anger et *Magical Mystery Tour* se voient surtout au niveau esthétique et symbolique, notamment dans l'euphorie observée par rapport à l'usage de la couleur, l'expérimentation avec des filtres colorés, et l'inclusion de plans de caméra plus risqués pour mieux intégrer le regard du spectateur dans l'action et simuler une expérience « magique ». Mais c'est aussi dans la réinvention des enjeux liés au statut de l'idole Pop qu'on trouve des points connexes entre *Magical Mystery Tour* et le cinéma d'Anger, en particulier *Invocation of My Demon Brother* (1969) et *Lucifer Rising* (1970-80³⁰⁵), deux films qui font partie de son cycle *Magick Lantern* et qui sont tous deux liés à la contre-culture hippie. Anger regardait Mick Jagger, son premier choix pour le rôle principal de *Lucifer Rising*, comme une espèce de réincarnation de Lucifer au vingtième siècle³⁰⁶, démontrant sa vision particulière du côté plus sombre de la culture idole, notamment au

³⁰⁵ Les circonstances liées au délai de dix ans pour la complétion du film restent inexplicables jusqu'à nos jours, mais les nombreux problèmes liés à la production de ce court-métrage (l'éloignement entre le réalisateur et les Rolling Stones dont le chanteur Mick Jagger devait jouer le rôle principal, les délais de la bande sonore qui devrait être écrite par Jimmy Page mais dont la musique d'un Bobby Beausoleil incarcéré fut le matériel enfin utilisé) sont plus que suffisantes pour justifier une certaine ambiance chaotique dans sa distribution — si l'on peut en fait parler d'une vraie distribution de *Lucifer Rising*.

³⁰⁶ Selon Gary Lachman, Anger disait qu'il avait vu la « tétine surnuméraire » — qui est soi-disant une caractéristique des sorcier(e)s — de Brian Jones, et que Mick Jagger et Keith Richards en avaient une aussi. (Gary Lachman, *Turn Off Your Mind - The Mystic Sixties and the Dark Side of the Age of Aquarius*, New York : The Disinformation Company Ltd., 2001, p. 296)

niveau de la représentation des relations de pouvoir et d'hédonisme sans restrictions. Les références de *Magical Mystery Tour* à ce niveau dérivent non seulement du fait qu'il s'agit d'un film des Beatles, qui étaient au centre de cette réinvention, mais aussi de qu'il fut regardé par les fans les plus obsédés comme intégrant plusieurs « pistes » mystérieuses concernant le mythe urbain « Paul Is Dead³⁰⁷ » (les cinq magiciens, la fleur noire sur la veste de Paul, etc), illustrant une approche malsaine et macabre de l'adoration de l'idole Pop.



75. Scène de *Invocation Of My Demon Brother* (Kenneth Anger, 1969)

Le succès (bien que d'une façon très culte et *underground*) de ces deux films d'Anger en particulier résulte largement d'un nouvel intérêt par l'occulte qui démontre, une fois de plus, l'influence victorienne dans la contre-culture psychédélique³⁰⁸ : les scénarios d'Anger étaient souvent

³⁰⁷ Le mythe « Paul Is Dead » concerne un rumeur étrange surgit d'après une émission radio de Detroit, Michigan pendant le mois d'octobre 1969 : le DJ expliquait que le vrai Paul McCartney été décédé en novembre 1966, subséquemment remplacé par un double pour éviter un scandale public. Selon la légende, les autres trois Beatles auraient caché des pistes dans leurs musiques, albums, photos, et films pour que les vrais fans puissent être au courant de ce qui s'était passé.

³⁰⁸ Nous faisons cette référence surtout en raison des liaisons entre Kenneth Anger et Aleister Crowley, le dernier ayant été contemporain de l'époque victorienne.

basés sur la religion païenne Thelema, fondée par Aleister Crowley au début du vingtième siècle, mélangeant ses éléments structurels et conceptuels avec le symbolisme des nouveaux chemins spirituels naissants, et associant le tout à des divers importantes figures de la contre-culture comme Marianne Faithfull, Mick Jagger, ou Jimmy Page, pour que son travail puisse gagner en visibilité auprès de la nouvelle génération.

Le surréalisme narratif de *Magical Mystery Tour* est lié à ce langage surnaturel du cinéma de Anger : il se voit souvent comme un miroir des pulsions les plus bizarres de l'être humain, nous faisant repenser la force et les mystères de l'inconscient à travers le symbolisme visuel, ainsi qu'en représentant un monde qui semble en même temps réel et magique. Or, et même s'il n'existe pas une relation directe entre les Beatles et Kenneth Anger³⁰⁹ — au contraire d'autres réalisateurs dits d'influence mystique, comme Alejandro Jodorowsky³¹⁰ —, il nous semble que les liens, conscients ou pas, entre l'oeuvre d'Anger et *Magical Mystery Tour* se voient de deux côtés principaux : l'un, c'est la façon dont tous deux montrent des artistes Pop qui sont d'une certaine façon représentants d'une sorte de remplacement religieux, suivant la tendance qui avait été mise en marche avec l'euphorie de la *Beatlemania* ; l'autre, c'est la manière dont les mouvements de caméra, les prises de vue, et les choix esthétiques en général provoquent un engagement plus profond avec le spectateur, tout en faisant référence aux mondes au-delà du conscient. Ils proposent un éloignement du monde réel d'une façon presque effrayante, permettant qu'ils soient des exemples d'une exploration maximale d'une esthétique (le psychédéisme) sans la faire tomber dans la catégorie de l'exploitation : ils surpassent la ligne de l'ordinaire en se questionnant sur leur place dans le panorama artistique de leur époque, en même temps qu'ils semblent se moquer de la réponse.

³⁰⁹ Il y a néanmoins un élément intéressant qui lie les deux univers : Michael Cooper, l'un des responsables pour les caméras de *Lucifer Rising*, qui a photographié les Beatles pour la couverture de *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band*.

³¹⁰ Il y a plusieurs aspects qui lient les Beatles au réalisateur chilien, notamment pendant la fin des années soixante et le début des années soixante-dix : l'entreprise d'Allen Klein, ABKCO, qui à partir de 1969 devient le responsable par les finances des Beatles et la gestion d'Apple Corps, est l'un des producteurs exécutifs de *La Montagne Sacrée* (1973) — John Lennon et Yoko Ono lui avaient demandé d'investir dans le film après avoir vu le film culte *El Topo* (1970). Outre le couple, Harrison était aussi fan du cinéma de Jodorowsky, et voulait même jouer le rôle principal dans le film : « On s'est rencontré à l'Hotel Plaza, à New York, et il m'a dit qu'il y avait une scène qu'il ne voulait pas tourner, quand le personnage montre son trou de cul face à un hippopotame. Je lui ai dit : "Mais il serait une grande, grande leçon pour l'humanité si tu finissais avec ton ego et tu montrais ton trou de cul". Il a dit non. Je lui ai dit : « je peux pas t'utiliser donc, car pour moi ça c'est un péché ». » [Jodorowsky cité par Hannah Lack, « 20 Q&As: Alejandro Jodorowsky, » publié dans le Dazed Digital le 30 septembre 2011 (consulté en <http://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/11302/1/20-qas-alejandro-jodorowsky> consulté le 12 janvier 2017, nous traduisons]

3.2.3. Le nouveau cinéma d'auteur hollywoodien

Magical Mystery Tour aide aussi à repenser la manière dont le cinéma dit d'auteur était reçu par le public anglophone en général et le public américain en particulier, ce dernier plus familiarisé avec le format *blockbuster*. La naissance d'un nouvel intérêt par le côté artistique du cinéma aux États-Unis pendant la seconde moitié des années soixante donne lieu à ce qu'on appelle le Nouvel Hollywood, et qui se porte comme une réponse directe à la décadence de l'industrie cinématographique américaine, cette dernière voyant la carrière de ses principaux intervenants, les réalisateurs et les acteurs, en franc déclin. Inspiré d'après certains mouvements européens comme la Nouvelle Vague et le *Kitchen Sink Drama*, le Nouvel Hollywood se voit comme un tout nouveau souffle dans le monde du cinéma américain, qui se réinventait à travers le talent et les idées novatrices de jeunes réalisateurs à peine sortis des écoles de cinéma, et qui ne se retrouvaient pas dans les enjeux d'une industrie qui à l'époque perdait des millions dans des productions gigantesques qui se révélaient un échec de billetterie. Cela permit qu'une toute nouvelle génération puisse reprendre le contrôle d'Hollywood, les responsables des grands studios essayant de trouver une manière d'attirer le public jeune sans recourir à des productions mégalomanes³¹¹.

Même si le succès et la visibilité d'*Easy Rider* (1969) est normalement regardé comme l'un des principaux catalyseurs du mouvement, rappelons que c'est en 1967, notamment avec *Bonnie & Clyde* de Arthur Penn et *The Graduate* de Mike Nichols, que cette nouvelle esthétique est née. 1967, qui voit la naissance de *Magical Mystery Tour*, est aussi l'année pendant laquelle Roger Corman dirigea *The Trip*, un film comptant avec un scénario de Jack Nicholson et Peter Fonda jouant dans le rôle principal. *The Trip* est un des exemples de cette nouvelle approche esthétique cinématographique de plusieurs façons : la première, c'est que Corman était franchement à l'aise avec les thèmes de la contre-culture et de la marginalité, ayant dirigé un film sur les gangs à motos, *The Wild Angels*, l'année précédente, ce qui démontrait une vraie connaissance des réalisateurs par rapport aux projets qu'ils attaquaient ; le deuxième, c'est le nouveau rôle attribué au réalisateur aux États-Unis — artiste plutôt que simple exécutant sous les ordres du producteur, il avait désormais un nouveau statut qui permettait, comme dans le cas de Corman, qu'il fût regardé comme mentor d'une grande partie des jeunes réalisateurs qui se lançaient dans l'industrie hollywoodienne ; et le troisième, c'est que *The Trip* est l'un des premiers films dits psychédéliques à avoir une plus grande visibilité auprès du

³¹¹ La naissance et le concept du Nouvel Hollywood sont dûment expliqués dans le film *Easy Riders, Raging Bulls* (Kenneth Bowser, 2003), qui est à son tour une adaptation du livre de Peter Biskind du même nom, paru pour la première fois en 1998 par Simon & Schuster.

public, ainsi qu'un des premiers à explorer la question de la recherche interne de toute une génération, reflétant les préoccupations des jeunes.



76. Peter Fonda et Dennis Hopper dans une scène de *The Trip* (Roger Corman, 1967)

La relation entre le Nouvel Hollywood, particulièrement celui de la seconde moitié des années soixante, et *Magical Mystery Tour*, peut être regardée aussi de trois côtés principaux : l'un, et le plus immédiat, c'est que, outre le fait d'avoir été tourné en Angleterre, le film des Beatles partage des référents culturels similaires et qu'il est contemporain de la naissance du mouvement, notamment en raison de l'importance donnée à l'auteur, le traitement esthétique soigné, et la discussion de thématiques contemporaines et liées à l'univers de la contre-culture jeune ; l'autre, c'est la façon dont il se porte comme influence du mouvement, plusieurs réalisateurs souvent associés au Nouvel Hollywood, comme Steven Spielberg, déclarant avoir vu *Magical Mystery Tour* à l'université en tant qu'un film « auquel il fallait faire attention³¹² » ; et un autre encore, c'est en illustrant la liaison des Beatles avec des jeunes créatifs issus de différentes sphères artistiques, leur statut public leur permettant de faire connaissance avec n'importe qui³¹³ et leurs nouveaux projets s'enrichissant à travers les contributions de ce vaste réseau. *Magical Mystery Tour* est donc issu de ce mélange

³¹² du moins selon McCartney, comme il le raconte dans *The Beatles Anthology* (1995).

³¹³ Les Beatles avaient du fait une relation assez étroite avec Peter Fonda, dont un trip de L.S.D. a notamment inspiré le morceau « She Said She Said » de *Revolver*.

d'influences qui lui sont contemporaines, et va à son tour constituer une référence importante pour l'avenir du cinéma dit d'auteur et indépendant.

3.2.4. Une reformulation des nouvelles formes narratives du film Pop musical

Finalement, et même s'il va sans dire que le travail cinématographique et vidéographique des Beatles contribua d'une façon cruciale à une évolution sans précédent en ce qui concerne les nouvelles formes visuelles de la musique Pop, il faut signaler que leur oeuvre filmique en particulier signale des changements importants dans la façon dont l'on regardait le musical Pop : c'est à travers leurs films, plus soignés d'un côté technique, conceptuel, et narratif, que les Beatles provoquent l'émergence d'une toute nouvelle approche au cinéma Pop musical qui commence, vers la fin des années soixante, à être regardé en tant qu'objet artistique en soi-même au lieu d'un outil exclusivement promotionnel.

Nous avons déjà signalé l'importance que *A Hard Day's Night* et *Help!* avaient eu sur le changement de la manière dont l'on percevait le musical Pop, mais la contribution de *Magical Mystery Tour* n'est pas moins centrale, concernant particulièrement l'approche conceptuelle du genre tout en permettant la naissance d'un nouveau objet, hybride, entre cinéma musical et art-vidéo. Une des caractéristiques qui ont contribué le plus à ce tournant fut justement la nature de son récit, qui en fuyant des règles narratives plus strictes du cinéma conventionnel permit une liberté conceptuelle et une malléabilité esthétique plus importantes, plaçant l'objet filmique Pop plus proche du média dont il était originaire : la musique.

Bob Neaverson parle précisément de l'importance du refus de la logique narrative conventionnelle dans *Magical Mystery Tour*, disant que cet aspect « aida à établir un précédent esthétique pour les films Pop subséquents comme *Head* (1968) des Monkees, *The Song Remains The Same* (1976) des Led Zeppelin, *200 Motels* (1971) de Frank Zappa, et *Tommy* (1975) des The Who³¹⁴, » ajoutant encore que le plus grand fait de *Magical Mystery Tour* fut « peut-être le rôle-clé qu'il a joué dans la dé-institutionnalisation d'un genre qui [...] avait été asservi par la forme narrative

³¹⁴ Bob Neaverson, *The Beatles Movies*, Londres : Cassell, 1997, p. 121

essentiellement conventionnelle³¹⁵. » Ce genre dont Neaverson parle en tant qu'ayant été « de-institutionnalisé » à travers des films comme *Magical Mystery Tour*, c'est le musical hollywoodien classique, dont les systèmes narratifs très strictes et les règles de représentation seraient franchis pendant les années soixante. Le film des Beatles apporte une toute nouvelle approche conceptuelle au film Pop, qui se voit progressivement plus préoccupé avec le public qui le regarde et les artistes qui le font au lieu des demandes économiques et stratégiques d'un studio.

Barry J Faulk, à son tour, souligne l'importance du film des Beatles pour le réinventer de la façon dont on racontait l'histoire de la musique Pop, affirmant que « *Magical Mystery Tour* est la culmination des diverses stratégies du groupe pour transformer le Rock dans une forme d'art à travers l'échantillonnage, et donc l'historisation, de la musique Pop britannique du passé³¹⁶. » L'émergence du rock en tant que forme d'art, une conséquence directe de l'élévation du statut du musicien à celui d'artiste dont nous avons déjà parlé, apporte aux Beatles un rôle privilégié de pseudo-historiens de leur propre contemporanéité. Cela peut être observé, par exemple, dans la séquence du film tourné dans un club de *strip* où le groupe Bonzo Dog Doo-Dah Band joue leur morceau « Death Cab For Cutie » : les Beatles ne sont plus des simples acteurs ni de musiciens, et se comportent plutôt comme des experts qui essayent de contribuer à l'aube de l'historisation de la contre-culture. Ce nouveau trait de leur personnalité publique, qui sera souligné l'année suivante avec la création de leur entreprise Apple Corps, peut être aussi remarqué dans les Rolling Stones avec leur film *Rock and Roll Circus*. Le spécial télévisé du groupe de Mick Jagger, qui ne fut montré qu'en 1996³¹⁷, a été tourné en décembre 1968 par Michael Lindsay-Hogg et avait comme concept central un événement musical dans une tente de cirque, les Rolling Stones agissant comme des maîtres de cérémonies pour les groupes invités. Parmi les artistes étaient les Who, les Jethro Tull, Taj Mahal, Marianne Faithfull, et ce qui est considéré comme l'un des premiers super-groupes, The Dirty Mac, constitué par Eric Clapton (guitariste de Cream à l'époque), John Lennon, Yoko Ono, Keith

³¹⁵ « *The film's single greatest achievement is that it played a key role in the de-institutionalizing a genre which [...] had been enslaved by the essentially conventional narrative form.* » [Bob Neaverson, *Tell Me What You See: the Influence and Impact of the Beatles' Movies*, » in *The Beatles, Popular Music and Society: A Thousand Voices*, sous la dir. de Ian Inglis, 150-162, Londres : MacMillan Press, 2000, p. 156, nous traduisons]

³¹⁶ « *Magical Mystery Tour is the culmination of the Beatles' various strategies to turn rock into an art form by sampling, and thus historicizing, British Pop music of the past.* » [Barry J. Faulk, *British Rock Modernism 1967-1977*, Surrey : Ashgate, 2013, p. 75, nous traduisons]

³¹⁷ Le film devrait être montré à la BBC après sa conclusion, mais les Rolling Stones se sont refusés de le faire parce qu'ils n'étaient pas trop satisfaits de leur performance. Plusieurs sources, notamment dans la page du film sur le site IMDb, disaient encore que le groupe savait qu'ils avaient été éclipsés par les Who dans leur propre film : « *Rock n Roll Circus*, » <http://www.imdb.com/title/tt0122689/> [consulté le 13 janvier 2017]

Richards, et Mitch Mitchell (batter de Jimi Hendrix Experience). Le concept naissant du supergroupe est lui aussi un aspect important pour que nous puissions comprendre le statut plus élevé donné à la musique Pop à partir de 1967, les partenariats entre musiciens devenant des véritables événements historiques.



77. John Lennon, Yoko Ono, Julian Lennon, et Brian Jones pendant les tournages de *Rock'n'Roll Circus* (Michael Lindsay-Hogg, 1968)

Magical Mystery Tour eut donc un rôle pionnier dans le changement de la manière dont l'on abordait le film Pop musical, lançant les bases pour que le genre fusse pris plus au sérieux par le public, l'industrie, et la critique. Il démontre qu'il fallait se trouver de nouvelles manières de raconter une histoire ayant comme base principale la musique, ce qui rendait absolument impératif la fabrication d'un nouveau langage, plus d'accord avec l'hybridité du média. Nous pouvons donc affirmer que le film discute de la réinvention du concept de la vidéo musicale tout en y ajoutant une dimension plus spectaculaire qui permettra finalement l'émergence de quelques sous-genres comme le film-concert (*Woodstock*, *The Song Remains The Same*, *The Stones in the Park*) ou le rockumentaire (*The Last Waltz*, *Crossfire Hurricane*, *The Kids Are Alright*). Ces formats avaient déjà

été essayés, bien que d'une manière encore très primitive, quelques ans avant, comme dans *London '66-'67* sur les Pink Floyd (1966) ou *Charlie Is My Darling* sur les Rolling Stones (1967), tous deux de Peter Whitehead ; mais les nouvelles formes du cinéma Pop musical développent le genre pour qu'il soit plus d'accord avec le groupe qu'y était dépeint qu'avec les besoins du studio ou du réalisateur en charge du projet. Les mots qui résument ce processus sont donc « indépendance », « innovation », et « sacralisation », qui se collent au portrait des Beatles dans *Magical Mystery Tour* ainsi qu'à l'état du nouveau film Pop musical à la fin des années soixante.

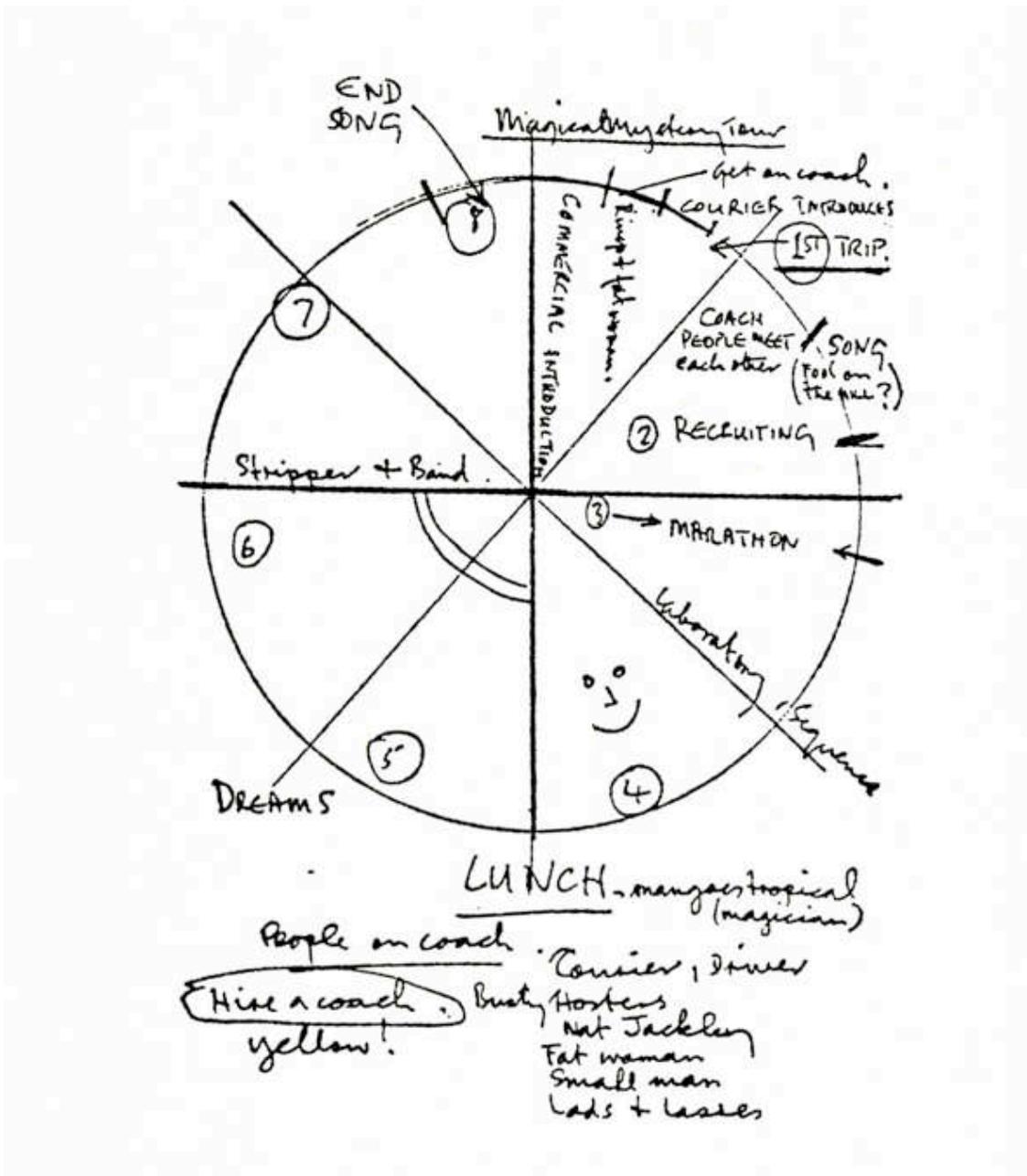
4. Analyse : l'image publique des Beatles transmise par *Magical Mystery Tour*

4.1. Circularité et fragmentation : représentations complémentaires ?

Magical Mystery Tour existe dans un univers qui mélange la circularité et la fragmentation en tant que caractéristiques centrales au récit. La co-existence de ces deux éléments et leurs liens avec les genres surréalistes et psychédélics au cinéma est important pour qu'on puisse comprendre un certain paradoxe dans la manière dont les Beatles sont représentés dans le film : les différentes parties de *Magical Mystery Tour* n'ont souvent rien à voir les unes avec les autres (ce qui reflète leurs différences croissantes au niveau créatif et professionnel mais aussi une dispersion qui se voit centrale à leur carrière à ce moment-là) en même temps que les Beatles semblent tourner en cercles, sans jamais avancer (symbolisant les conséquences du décès d'Epstein).

Une manière d'illustrer ces particularités narratives du film est peut-être le dessin que Paul McCartney fit pour expliquer aux autres membres du groupe l'idée qu'il avait eu pour le récit de *Magical Mystery Tour* : il dessine un grand cercle auquel il ajoute quelques lignes comme s'il s'agissait d'un gâteau qu'on découpe, expliquant que chaque élément du cercle devrait être un segment ou une histoire différente, bien que toutes les histoires devaient avoir un point narratif en commun. Même si cette structure n'est pas très différente de la plupart des scénarios de cinéma, qui sont eux-mêmes divisés en plusieurs parties (les scènes) permettant qu'ils soient filmés dans n'importe quel ordre et montés après, la différence entre ceux-ci et l'idée de McCartney se voit surtout car, dans le scénario du musicien, ces parties n'avaient forcément pas besoin d'avoir une liaison les unes avec les autres, n'apparaissant pas nécessairement comme une conséquence directe d'une action qui les précédait. *Magical Mystery Tour* comprend donc plusieurs scènes qui pouvaient être insérées à n'importe quel moment du film et qui cassent, à cause du caractère apparemment aléatoire du montage, la continuité du récit — un exemple étant la séquence de « The Fool On The

Hill », filmée pendant les vacances de McCartney à Nice, et dont la nature arbitraire et indépendante du récit principal (le voyage en autobus) auraient permis son insertion à un tout différent moment du récit.



78. Le dessin de McCartney montrant une première version du scénario de *Magical Mystery Tour*

Le dessin de McCartney nous montre aussi qu'un récit peut être en même temps fragmenté (construit de plusieurs parties apparemment non-connexes) et circulaire (partant d'un point et en y retournant). Mais il nous pose aussi des questions importantes sur la pertinence narrative de ces deux éléments pour la représentation des Beatles dans *Magical Mystery Tour* : est-ce que la circularité et la

fragmentation telles qu'elles sont dépeintes dans le film sont-elles opposées, ou complémentaires ? Est-ce que nous pouvons parler encore d'une certaine homogénéité représentative dans *Magical Mystery Tour*, pendant que l'absence de fil conducteur liant les scènes les unes aux autres semble pousser le film vers un retour éternel ? Et qu'est-ce que tout cela ajoute à l'image des Beatles transmise par le film ?

Ci-dessous, nous discuterons de l'importance de ces éléments pour la perception du récit, abordant dans un premier temps ses caractéristiques liées à la fragmentation et en expliquant leurs liaisons avec les genres surréaliste et psychédélique au cinéma qui possèdent, à leur tour, des différences ainsi que des similitudes entre eux. Nous parlerons ensuite de la circularité du film, qui nous semble être à la base de sa structure centrale, tout en essayant de découvrir de quelle façon ces deux éléments narratifs sont liés, comment ils peuvent être perçus par le public, et leur importance pour la représentation du groupe faite par le film.

4.1.1. La fragmentation narrative : entre surréalisme et psychédélisme

La caractéristique fragmentée du récit de *Magical Mystery Tour* est présente sur deux côtés, l'un lié à son aspect formel, permettant la juxtaposition de scènes apparemment non-connexes, et l'autre au concept narratif lui-même, c'est-à-dire, la façon dont l'histoire nous est racontée. Tous deux dérivent des idiosyncrasies de l'esthétique utilisée (le psychédélisme avec des touches de surréalisme) mais aussi de l'individualisation croissante entre les membres des Beatles, une diversité d'approches créatives se voyant de plus en plus dans leurs représentations visuelles.

Pour que nous puissions comprendre la fragmentation au niveau formel et conceptuel, il faut rappeler tout d'abord une influence importante opérant à l'époque : la résurgence de l'intérêt pour le fonctionnement de l'appareil psychique qu'on observe pendant le psychédélisme est directement issue d'un héritage surréaliste, un mouvement artistique et littéraire lié au monde du subconscient, du rêve, et de l'automatisme, et qui privilégiait la création artistique libérée du contrôle de la raison. Les surréalistes acclamèrent aussi le travail des psychanalystes, notamment de Freud, en raison de leurs découvertes sur le fonctionnement de la pensée et son influence dans l'expression artistique. Le psychédélisme récupère cet intérêt par les théories psychanalytiques, plus particulièrement par Carl

Jung et l'inconscient collectif, tout en les mélangeant avec une réinterprétation d'un occultisme d'héritage victorien³¹⁸.

Or, et si l'on se souvient que l'esthétique cinématographique dite psychédélique n'est qu'une construction *a posteriori* et que la non-définition à son époque imposa aux agents culturels de se munir d'autres références pour la fabrication d'une systématique narrative, il devient facile de comprendre pourquoi elle reprend dans un premier temps la tradition surréaliste, notamment à travers la façon dont elle cherche à représenter des réalités issues de manifestations de l'inconscient humain, souvent en rassemblant des idées et des concepts apparemment non-connexes dans un même objet — qui apparaît comme fragmenté.

Magical Mystery Tour apparaît comme un parfait exemple de cela. Bob Neaverson note que « l'aspect formel le plus frappant de *Magical Mystery Tour*, c'était son manque radical d'une structure narrative classique » qui le situait « virtuellement plus proche en esprit d'*Un Chien Andalou* (1928) de [Luis] Buñuel et [Salvador] Dali que de n'importe quel musical Pop précédent³¹⁹, » ajoutant encore que son concept initial et l'organisation du récit sont directement issus des techniques artistiques surréalistes, et défendant que « les événements narratifs non-connexes ont été partiellement dérivés du jeu d'écriture d'André Breton et Paul Eluard, le Cadavre Exquis³²⁰. » Cela situe l'approche esthétique et narrative de *Magical Mystery Tour* dans un plan lié à l'automatisme surréaliste, à l'intervention du hasard, et à la représentation des rêves. Un exemple de ce dernier aspect est la scène où John Lennon joue un garçon de restaurant qui n'arrête pas de mettre des spaghettis dans le plat de Tata Jessie : l'héritage surréaliste y est présent non seulement à travers le manque d'une continuité avec le reste du film, mais aussi dans le fait qu'il s'agit d'une mise-en-scène d'un rêve que Lennon avait eu la veille.

Toutefois, le surréalisme et le psychédélimisme sont aussi très différents, surtout dans ses manifestations cinématographiques. Stéphane Delorme explique qu'une de ces différences réside

³¹⁸ Comme Gary Lachman le décrit dans son livre *Turn Off Your Mind : The Mystic Sixties and the Dark Side of the Age of Aquarius*, « Jung était une figure centrale des *sixties* mystiques, [qui avaient] un intérêt de longue date dans l'occulte. » [Gary Lachman, *Turn Off Your Mind - The Mystic Sixties and the Dark Side of the Age of Aquarius*, New York : The Disinformation Company Ltd., 2001, p. 132, nous traduisons]

³¹⁹ « *The most striking formal aspect of Magical Mystery Tour is its radical lack of any remotely classical narrative structure [and situates it] virtually closer in spirit to Dali and Buñuel's Un Chien Andalou (1928) than to any previous pop musical.* » [Bob Neaverson, *The Beatles Movies*, Londres : Cassell, 1997, p. 54, nous traduisons]

³²⁰ « *[The] unrelated narrative events was partly derived from André Breton and Paul Eluard's writing game, 'The Exquisite Corpse'.* » [ibid, p. 56, nous traduisons]

justement dans la façon dont chacun des deux mouvements aborde les questions de continuité et de fragmentation, disant que tandis que « le surréalisme est fondé sur le montage, le rapprochement de deux réalités qui n'ont rien à voir et qui vont fabriquer du sens et du non-sens [...] [, l]e psychédéisme au contraire requiert une forme foncièrement continue³²¹ » — ce que nous pouvons voir par exemple dans le passage de l'intérieur de l'autobus à la séquence de « Flying », où nous observons une communication plus fluide au niveau du montage, plutôt qu'une rupture radicale entre une ambiance et l'autre. Ainsi, et même si nous pouvons défendre l'existence d'une organicité surréaliste dans *Magical Mystery Tour*, on y remarque aussi une continuité esthétique et conceptuelle qui appartient plutôt au domaine psychédélique, une espèce de grand continuum que Delorme décrit comme « un grand flux, qui monte et qui descend » ou bien « un feu [qui] ne se consume pas, [qui] est repris dans un maelström changeant³²². » Cette caractéristique, défend-t-il en comparant les deux genres cinématographiques, ne se trouve pas dans le surréalisme, qui est, à son tour, basé plutôt sur la fragmentation comme point de départ autant que comme point d'arrivée.

De ce fait, et tandis que le caractère fragmenté du récit de *Magical Mystery Tour* semble dénoncer une certaine dispersion représentative de la part des Beatles en raison d'une multiplicité d'approches apparemment non-connexes directement issues des différentes manifestations créatives de chacun de ses membres, il se juxtapose aussi à une continuité constante dérivant non seulement d'une homogénéité esthétique mais aussi du fait qu'ils attaquaient le projet encore en tant qu'unité. Toutefois, ils semblent tourner en rond sans rien résoudre.

4.1.2. La circularité comme représentant l'absence de résolution

L'essence du récit circulaire, c'est qu'il part d'un point et qu'il doit retourner à ce même point, changé ou pas. Or, et si l'on regarde la scène finale du film (« Your Mother Should Know »), il n'y a rien qui raconte au spectateur ce qu'il s'est passé avec l'autobus, ou la tante de Ringo, ou l'équipage. Même si l'on imagine qu'ils sont tous présents au milieu des centaines de personnes dans ce pastiche bizarre de *music-hall*, rien ne nous dit pas exactement quel fut le destin des voyageurs : le résultat, c'est que le spectateur n'a pas le sens de clôture. La circularité apparaît, donc, sous la forme d'une reprise de la musique d'ouverture (« Magical Mystery Tour ») qui nous rappelle ce qu'on vient de regarder, faisant référence aux programmes de variétés de la télévision anglaise dont ce numéro final

³²¹ Stéphane Delorme, (2014, nov.), « Quand le cinéma était psychédélique, » *Cahiers du Cinéma* no 705, p. 60

³²² *ibid*, p. 61

dérive esthétiquement. Cette technique avait déjà été utilisée dans sa forme musicale dans *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band*, où les Beatles avaient repris le titre d'ouverture juste avant « A Day in the Life », qui clôtura la face B. Même si l'intention dans *Sgt Pepper* était l'imitation d'un maître de cérémonies qui présentait le dernier morceau avant la fin du spectacle, la reprise du titre d'ouverture semble fonctionner comme les intertitres observés dans plusieurs programmes de télévision (« vous regardez x » ; « vous venez de regarder x »), tout en insérant l'objet dans un quotidien plus mondain. La reprise de « Magical Mystery Tour » à la fin du film joue elle aussi ce rôle d'intertitre, ce qui nous semble plutôt logique si l'on se rappelle qu'il s'agit d'un programme télévisé, donnant de cette manière un certain glamour ouvrier au projet en l'associant avec la routine quotidienne de la famille britannique des années soixante.

Le cercle est aussi un symbole important, car il est présent dans la plupart des scènes (les roues de l'autobus, la persécution circulaire dans la rotonde) pour nous informer que le récit lui-même ne va pas se développer vers un point situé dans le futur. Le propos du film n'est pas de nous faire aller d'un point à l'autre, mais de nous faire tourner sur nous-mêmes, une caractéristique sans doute issue aussi de l'héritage surréaliste, qui propose que l'individu fasse le voyage dans son propre esprit, en se servant de diverses techniques pour explorer son appareil psychique. *Magical Mystery Tour* est un film qui se regarde lui-même, et pas l'extérieur : si nous prenons l'autobus en tant que métaphore d'un micro-système, nous pouvons facilement comprendre que le réel et le monde extérieur ont peu d'importance dans l'évolution des histoires des personnages, qui regardent le paysage plutôt à travers les fenêtres de l'autobus au lieu de sortir et se promener. Le voyage, que Delorme défend être à la base du genre psychédélique, apparaît donc comme une recherche de soi-même pour les Beatles, fonctionnant aussi un peu comme les « voyages » de L.S.D., dans lesquels le « *set and setting* », comme il a été énoncé par Timothy Leary³²³, acquièrent une importance fondamentale : il est donc naturel qu'on revienne au point de départ.

³²³ C'est intéressant de remarquer que Piotrowski parle aussi de Leary quand elle discute brièvement de la structure du récit de *Magical Mystery Tour* : elle rappelle que Leary divisait le « *trip* » en trois stades qu'il appelait les « Bardos », et dont le premier était « la Période de Perte de l'Ego et de l'Extase Non-Jeu », le deuxième « la Période des Hallucinations », et le troisième « la Période de la Re-Entrée ». De ce fait, elle défend que le numéro d'ouverture du film, « Magical Mystery Tour », est une représentation du premier stade, tandis que « Your Mother Should Know » dépeint le troisième ; tout le reste serait donc inclus dans le stade intermédiaire [Stephanie Anne Piotrowski, « *All I've Got To Do Is Act Naturally* »: *Issues of Image and Performance in the Beatles' films*, thèse, Université de Exeter, 2008, pp. 135-136]. Même si sa lecture nous paraît un peu forcée dans la mesure où, comme nous l'avons vu, il ne nous semble pas que les Beatles puissent avoir eu une telle précision dans l'élaboration du récit, Piotrowski touche aussi le point de la circularité et de la division (voire fragmentation) en tant que concepts co-existants, même si empiriquement, dans la structure du film.

Barry J. Faulk discute aussi de cette circularité en disant que *Magical Mystery Tour* « représentait le groupe de retour de quelque part, mais en apportant toute une nouvelle façon de vivre avec eux, » faisant donc référence au « retour » de la Pastorale comme quelque chose qu'on reconnaissait, mais en défendant qu'il se fait ici d'une toute nouvelle manière, donnant lieu à un changement non seulement du voyage lui-même mais aussi de la perspective sur le point de départ où on devrait revenir : « plutôt que nier le passé, le but paraissait d'embarquer dans une espèce de voyage qui était autrement possible dans la façon dont [Paul] McCartney se rappelait [les voyages en autobus ordinaires de la classe ouvrière britannique], mais qui se faisait maintenant d'une toute nouvelle manière [en se recherchant à soi-même dans le processus], dans une époque post-L.S.D.³²⁴. » Cette recherche de soi devient de plus en plus visible dans l'oeuvre filmique des Beatles, qui essayent à leur tour de revenir à un passé reconnaissable en même temps qu'ils se rendent compte de cette impossibilité : tout a changé³²⁵.

Si cette co-existence entre fragmentation et circularité apparaît centrale pour comprendre la structure de *Magical Mystery Tour*, elle est aussi très importante pour la manière dont l'on s'aperçoit de l'évolution de l'image publique des Beatles. Le film semble habiter une dimension étrange, qui touche à la fois la réalité de la vie quotidienne en se servant de références plus ou moins ordinaires (un voyage d'autobus) et un plan plus élevé d'un point de vue de l'auto-connaissance. Il mélange donc la thématique de l'« *escape* », qui se voit à travers une fragmentation narrative ne nous permettant pas de fabriquer un portrait cohésif et homogène du groupe dépeignant plutôt l'éloignement progressif de ses membres, avec une « recherche de soi » précipitée par une panique post-epsteinienne qui les fait tourner en cercles sur eux-mêmes sans rien résoudre. Mais ces deux pôles peuvent être inversés : la fragmentation peut être aussi regardée en tant que symptôme de « recherche de soi », dans la mesure où chaque Beatle explorait des nouveaux chemins narratifs et esthétiques qui puissent remplacer un ancien paradigme, en même temps que la circularité peut se porter comme un exemple de l'« *escape* » dérivé du besoin de retourner à l'enfance, à un point reconnaissable du passé tel qu'il est souvent mentionné par la Pastorale. De cette façon, nous défendons que ces concepts apparemment opposés dans le récit du film illustrent l'état intermédiaire des créations des Beatles à ce moment-là par rapport aux deux pôles représentatifs que nous

³²⁴ « [*Magical Mystery Tour*] represented the band returning somewhere, but bringing a whole new way of life with them. Rather than negating the past, the point seems to be to embark on a kind of journey that used to be possible in the way [Paul] McCartney remembered, but now is possible in entirely new, transformed form, in a post-L.S.D. Age. » [Barry J. Faulk, *British Rock Modernism 1967-1977*, Surrey : Ashgate, 2013, p. 52, nous traduisons]

³²⁵ Ceci sera aussi la thématique centrale de leur tout dernier film, *Let It Be*.

propositions au début, nous aidant à placer *Magical Mystery Tour* bien au milieu de cet axe et lui conférant une place privilégiée dans l'ensemble des tournants au niveau identitaire et représentatif.

4.2. Les Beatles comme commentateurs sociaux : une homogénéité de classes utopique dans *Magical Mystery Tour*

Magical Mystery Tour voit les Beatles proposant une réinvention de la structure de classes britannique traditionnelle, un trait héritier du prolétarien chic de la *Swinging London* et de l'utopie hippie. Cet aspect représente la première fois que les Beatles discutent des questions socio-politiques dans leur travail visuel, changeant leur image publique de « désintéressés » à « socio-politiquement engagés ».

Vers la fin des années soixante, les différences de classe au Royaume-Uni étaient encore l'une des raisons les plus importantes d'inégalité sociale. Tandis qu'aux États-Unis les luttes des droits civiques se basaient surtout sur la question raciale, au Royaume-Uni c'était le fossé abyssal entre classes qui était à la base de la plupart des discussions sur l'avenir de la société en tant que plus équitable en ce qui concernait les opportunités académiques et de travail et, par conséquent, la distribution de la richesse. Si l'on se rappelle que George Melly défendait que la culture Pop est le seul vrai atout pour la construction d'une société sans classes dans la mesure où elle constitue « une expression directe des aspirations et des rêves de la société comme elle est, plutôt qu'une tentative d'imposition d'une culture « désirable » de dessus³²⁶, » nous pouvons facilement comprendre pourquoi les objets fabriqués par la culture Pop puissent aider dans la construction et propagation de telle société, comme nous l'observons dans le cas particulier de *Magical Mystery Tour*.

Les Beatles étaient eux-mêmes issus d'un mélange de classe ouvrière et de bourgeoisie, mais leur ville natale, Liverpool, étant plutôt liée à l'industrie, ils avaient toujours été regardés comme un cas de succès ouvrier. Le fait qu'ils avaient été habillés en costumes par leur manager n'avait rien changé dans leur relation avec leurs origines, et ils ne perdaient aucune occasion pour le rappeler, comme John Lennon le fit pendant la performance du groupe au Royal Variety Show en 1963, devant la Reine : « les gens assis sur les sièges moins chers, tapez vos mains ; les autres, faites cliqueter vos

³²⁶ « a direct expression of the aspirations and dreams of society as it is, rather than an attempt to impose a 'desirable' culture from above. » [George Melly, *Revolt Into Style*, New York : Doubleday & Company, 1971 1971, pp. 8-9, nous traduisons]

bijoux³²⁷ ». Avec l'éclat de la méritocratie provoqué par la *Swinging London* dont nous avons déjà parlé, on observe un brouillage de ce système plus ou moins strict de classes, les nouvelles célébrités franchissant la ligne grâce à leur succès professionnel en même temps qu'elles exaltaient leurs origines modestes tout en établissant un nouveau modèle « des chiffons à la richesse » à travers la définition du style ouvrier comme le nouveau « *in* ».

Toutefois, au long des premières années de leur carrière, les Beatles étaient interdits de se prononcer sur de tels sujets, et ce n'est qu'à partir d'albums comme *Rubber Soul* et *Revolver* qu'ils commencèrent à commenter les enjeux socio-culturels qui les entouraient, ainsi que leur rôle dans ce panorama changeant. Après le décès de Brian Epstein, qui avait toujours demandé à ses garçons de ne pas mentionner des questions polémiques comme la situation politique ou la guerre au Viêt-Nam dans leurs interviews, les Beatles pouvaient finalement donner leur avis sur tout ce qu'ils voulaient.

Magical Mystery Tour est, pourtant, le premier objet visuel dans lequel les Beatles pourraient insérer librement des références aux questions publiques qu'ils trouvaient pertinentes, en particulier à cette division entre classes sociales du système britannique. En reprenant et glamourisant un genre de divertissement typiquement ouvrier (le voyage en autobus), ils mélangeaient des référents issus de la contre-culture avec d'autres liés au quotidien britannique des années soixante, démocratisant l'ensemble pour obtenir un résultat assis sur l'intégration et la transversalité sociale par opposition à l'exclusion basée sur les différences entre classes. Martin King va encore plus loin dans son analyse de ce phénomène, y intégrant des éléments liés à la réinvention du paradigme de la masculinité dans la société occidentale, et qui est lui aussi assis sur une nouvelle proposition des représentations sociales dans la mesure où il permet une démocratisation des rôles de genre :

[Magical Mystery Tour] est un road movie, ce genre cinématographique traditionnellement très masculin, en même temps qu'il continue à créer des discours au tour de l'évasion comme elle avait été montrée dans les films précédents, situant les représentations des masculinités alternatives dans une échelle globale. [...] Les Beatles abandonnent l'éthique du travail et le récit de genre central au musical Pop traditionnel en favorisant ce que serait regardé plus tard comme une production artistique. [...] *Magical Mystery Tour* peut être vu comme représentant un rejet de la masculinité et un

³²⁷ « *Will people on the cheaper seats clap your hands; the rest of you, if you'll just rattle your jewellery.* » [Lennon dans *The Beatles Anthology* 1995, images d'archive]

flirt avec la contre-culture, des hommes dans une mission créative nourrie par des substances illégales.³²⁸

Barry J Faulk, à son tour, rappelle que les Beatles sont représentés en *Magical Mystery Tour* comme ce que « James Buzard identifie comme des « participants objectivants, » décrivant un terrain familier à partir d'une perspective d'enlèvement des contraintes de classe et d'identité nationale³²⁹. » Il semble donc regarder le caractère abstrait de leurs personnages comme s'agissant d'une position socio-politique, leur statut-charnière permettant une intégration possible dans virtuellement toutes les classes existantes de la société britannique de l'époque. Les Beatles, en ne définissant jamais leur rôle par rapport au récit, se placent dans un lieu privilégié pour discuter de ce sujet, l'absence d'un engagement effectif avec les groupes sociaux se trouvant à la base de l'équation intégrative que le groupe dessine à travers le film.

Le réalisateur Richard Lester, qui suivait encore la carrière du groupe comme fan et ami, confirme que « les Beatles ont lancé la question des classes à un niveau très élevé » et qu'ils se sont moqués de tout « jusqu'à sa disparition. » Il avertit, néanmoins, que l'annulation entière du système de classes ne serait qu'une utopie, notamment si l'on espérait que cela puisse se faire exclusivement à travers les initiatives d'un groupe Pop qui n'était même pas complètement issu de la classe ouvrière qu'il disait représenter : « finalement on a pris pour acquis qu'ils étaient en train de casser le système de classes britannique tous seuls, sans le bénéfice d'une éducation ou des antécédents de famille. Ils étaient, bien sûr, plus bourgeois que la plupart des gens ne l'admettaient³³⁰. »

Magical Mystery Tour fonctionne donc dans une sphère utopique et irréaliste en ce qui concerne la représentation qu'il fait d'une société sans classes, surtout en raison de son identification avec un

³²⁸ « [*Magical Mystery Tour*] is both a road movie, that most traditional of male genres, yet it continues to create discourses around escape as seen in the previous films and places representations of alternative masculinities on the global stage. [...] The Beatles abandon both the work ethic and the gendered narrative central to the traditional pop musical in favour of what would later be seen as an art house production. [...] *Magical Mystery Tour* can be seen as representing a rejection of masculinism and a dalliance with the counterculture, men on a creative mission fueled by illegal substances. » [Martin King, *Men, Masculinity and the Beatles*, New York : Routledge, 2013, pp. 124-126, nous traduisons]

³²⁹ « [As what] James Buzard identifies as 'objectifying participants,' describing a familiar terrain from a perspective at a remove from the constraints of class and national identity. » [Barry J. Faulk, *British Rock Modernism 1967-1977*, Surrey : Ashgate, 2013, p. 64, nous traduisons]

³³⁰ « *The Beatles sent the class thing sky-high; they laughed it out of existence [...]. Eventually it became taken for granted that they were single-handedly breaking Britain's class system without the benefit of an education of family background. They were, of course, much more middle-class than most people admitted.* » [Richard Lester cité par Shawn Levy, *Ready, Steady, Go! - Swinging London and the Invention of Cool*, Londres : Fourth Estate, 2003, p. 137, nous traduisons]

univers qui appartient plutôt au côté de la fantaisie que de la réalité. Même si l'inclusivité apparente dépeinte dans le film pourrait agir comme un manifeste du groupe — et, conséquemment, d'une génération —, l'irréalisme de *Magical Mystery Tour* ne permit pas qu'un tel manifeste fût pris au sérieux. Cette caractéristique intégrative, bien que pertinente pour l'engagement croissant du groupe avec les questions sociales de leur époque, n'a donc pas le même poids des portraits bruts du réalisme britannique comme les films de Ken Loach ou Tony Richardson ; elle est donc plus importante pour comprendre l'évolution de l'image publique des Beatles que pour produire un vrai changement dans le panorama social du Royaume-Uni.



79. Le « *singalong* » représentant l'homogénéité de classes et le glamour ouvrier dans *Magical Mystery Tour*

4.3. L'abstraction représentative du groupe : les séquences de « *Flying* », « *Blue Jay Way* », et « *The Fool On The Hill* »

L'une des caractéristiques les plus importantes pour comprendre la manière dont les Beatles sont représentés dans *Magical Mystery Tour* est liée à une abstraction de leur image qui est transversale à tout le film, et qui se voit à travers le récit (surtout en raison des personnages-charnière qui ne permettent pas qu'on puisse obtenir un portrait constant et précis du groupe) ainsi qu'à travers les images elles-mêmes. Cette abstraction laisse passer un message bouleversant au spectateur qui, à son tour, n'arrive jamais à s'engager véritablement avec ce qu'il se passe à l'écran. Ceci joue aussi avec notre perception du groupe en tant qu'un collectif : il y a trois séquences musicales qui ne montrent soit qu'un seul Beatle (« *Blue Jay Way* », « *The Fool On The Hill* ») soit même aucun («

Flying³³¹ »), cette absence représentative confirmant leur hétérogénéité en matière d'intérêts et d'approche artistique, et émergeant comme prélude de leur crise interne. L'image des Beatles comme quatre individus qui se ressemblent entre eux est de plus en plus une réalité distante, et le pouvoir représentatif-abstrait de ces séquences se voit comme central pour comprendre leur éloignement croissant les uns des autres.

Facilement reconnue en tant que l'une des scènes les plus abstraites du film, « Flying » était au centre des critiques les plus dures sorties après la première de *Magical Mystery Tour* à la BBC. En effet, et si l'on se rappelle que le film fut montré en noir et blanc, la monochromie des paysages pendant cette séquence n'est pas plus stimulante qu'un grand mur gris. « Flying » est lui-même un morceau très particulier : crédité aux quatre Beatles (un fait très rare dans leurs compositions, qui étaient toujours de Lennon/McCartney, Harrison, ou — très rarement — Starkey, c'est-à-dire, Ringo Starr³³²), « Flying » est l'un des très rares morceaux instrumentaux des Beatles, ayant été créé avec l'aide des boucles sonores sur lesquelles on peut entendre les voix des quatre membres du groupe, particulièrement celle de Ringo parce que, selon leur ingénieur du son Geoff Emerick, « Paul [McCartney] voulait une structure vocale n'évoquant pas trop les Beatles³³³ ». Il était donc naturel qu'un tel morceau méritât aussi une approche visuelle hors l'ordinaire, et que la contemplativité sonore des nuages colorés leur sembla la meilleure façon de faire respirer la grandeur étourdie de la musique. L'abstraction visuelle de « Flying » constitue aussi un excellent exemple de que se plaindre de la non-existence d'un récit en *Magical Mystery Tour*, comme plusieurs critiques l'ont fait à l'époque de sa première, c'est comme se plaindre « qu'un tableau de Kandinsky n'est pas suffisamment figuratif³³⁴. » La séquence mène à l'extrême le privilège donné à la représentation des formes visuelles abstraites au lieu d'une simple présentation des objets : en renforçant l'importance des stimuli visuels et non la logique narrative, les Beatles soulignent leur relation avec le monde des

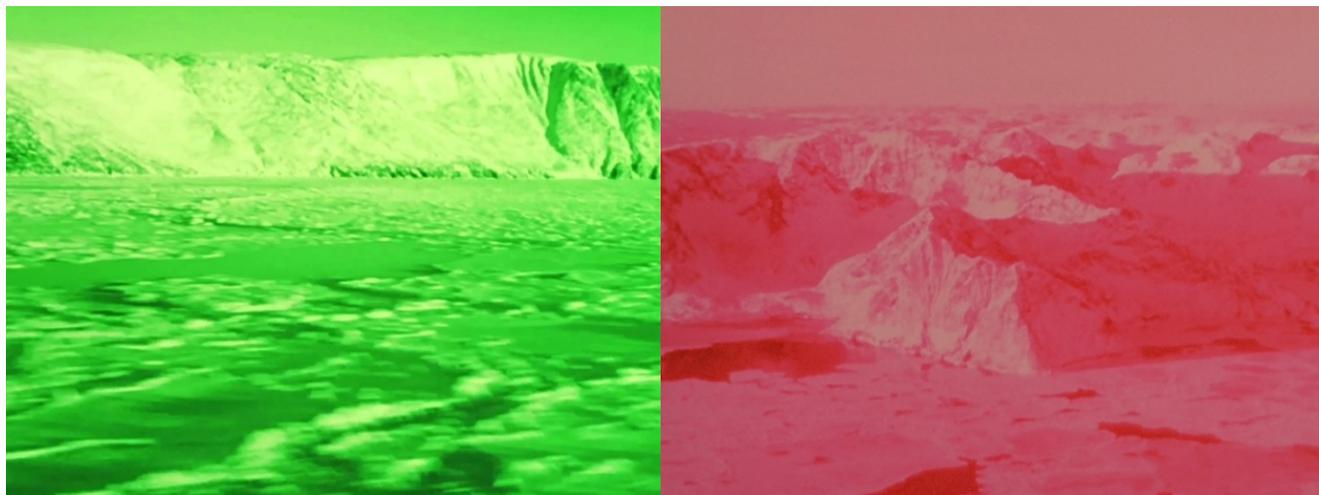
³³¹ Comme l'explique Denis O'Dell, la séquence de « Flying » a été assemblée à partir d'heures d'images d'archive que Stanley Kubrick avait filmé et plus tarde rejeté pour *Dr StrangeLove* : « après la première de *Magical Mystery Tour*, j'ai reçu un appel téléphonique du grand directeur. Toujours extrêmement protecteur de son travail, il avait reconnu les images tournées cinq ans avant et demandait de savoir où je les avait obtenues. Heureusement, j'avais les papiers pour attester qu'elles avaient été obtenues légitimement, donc la situation n'est pas devenue désagréable. » [Denis O'Dell, (avec Bob Neaverson), *At the Apple's Core: The Beatles From the Inside*, Londres : Peter Owen, 2002, p. 68, nous traduisons]

³³² La séquence de « Blue Jay Way » fut filmée par Ringo Starr lui-même, ce qu'était probablement la raison d'avoir accredité le batteur comme directeur de photographie dans les crédits finals.

³³³ Geoff Emerick, *En studio avec les Beatles*, Marseille : Le Mot et le Reste, 2009, p. 280

³³⁴ « [It was like] complaining that a Kandinsky painting isn't figurative enough. » [Denis O'Dell, (avec Bob Neaverson), *op. cit.*, p. 71, nous traduisons]

sens³³⁵ et transforment une scène de deux minutes et demi dans un témoignage sensoriel important, en même temps qu'ils s'enlèvent de leur propre représentation — la première fois qu'ils le font dans une séquence musicale d'un de leurs films.



80. L'abstractisme coloré des paysages de « Flying »

Une autre scène importante pour comprendre l'abstraction représentative des Beatles dans *Magical Mystery Tour* est la séquence de « Blue Jay Way ». Même si l'on est devant une scène beaucoup plus figurative d'un point de vue visuel ainsi que musical (du moins si on la compare avec « Flying »), le traitement kaléidoscopique donné à une séquence apparemment très simple d'une perspective cinématographique place « Blue Jay Way » dans une position beaucoup plus onirique que, par exemple, « I Am The Walrus », le public formant une relation beaucoup plus directe avec la dernière en raison de l'inclusion de plans où l'on voit le groupe ensemble ; dans « Blue Jay Way » on ne voit que George Harrison assis au sol prétendant jouer d'une espèce de clavier dessiné en craie, dans une attitude que Piotrowski décrit comme dépeignant « un rejet de la performance³³⁶. »

Barry J. Faulk compare aussi « Blue Jay Way » et « I Am The Walrus, » disant que ces séquences sont deux moments-clés du film, et défend l'existence d'un lien important entre elles,

³³⁵ Piotrowski défend que « Flying », associé aux deux séquences musicales précédentes (l'ouverture et « The Fool On The Hill »), représente des caractéristiques associées au « trip » de L.S.D., à savoir « la privation sensorielle (la sur-saturation de couleur), la méditation (McCartney isolé dans la nature [dans « The Fool On The Hill »]), les extases esthétiques (les flashes presque subliminaux des strippers pendant « Magical Mystery Tour »), et la spontanéité (en se libérant du « récit » pour les séquences de rêve) » [Stephanie Anne Piotrowski, *“All I've Got To Do Is Act Naturally”: Issues of Image and Performance in the Beatles' films*, thèse, Université de Exeter, 2008, p. 146, nous traduisons]. Cela confirme notre possibilité d'une lecture essentiellement sensorielle de cette scène en particulier.

³³⁶ *ibid*, p. 155

rappelant tout d'abord que c'est pendant « Blue Jay Way » que le bus s'arrête pour un bref « répit dans la campagne et on n'y trouve qu'un travesti de la Pastorale conventionnelle³³⁷. » Faulk récupère, pourtant, le concept de la Pastorale Anglaise pour souligner la question du retour dans *Magical Mystery Tour*, semblant y trouver une sorte de jugement à travers l'attitude contemplative de Harrison pendant « Blue Jay Way », qui agit comme une espèce de réflexion du but du voyage³³⁸. Faulk ajoute encore que « I Am The Walrus » est à son tour une « anti-Pastorale », sans doute à cause de l'approche hors de l'ordinaire que la scène fait de ce qu'on imaginait comme étant le retour à la communion de la société avec la nature. Néanmoins, nous dirions que la dichotomie « Blue Jay Way » / « I Am The Walrus », du moins d'un point de vue de la réinvention de la Pastorale Anglaise, se pose plutôt du point de vue actif/passif : tandis que « I Am The Walrus » « abuse » l'extérieur au lieu de l'embrasser, en s'en servant comme décor, plate-forme musicale, ou même scène de théâtre, « Blue Jay Way » se retire de l'équation homme/nature tout en essayant d'annuler la présence du premier, en même temps qu'il semble proposer une réflexion externe sur le but de cette équation.

Les séquences de « Flying » et « Blue Jay Way » sont cruciales pour que nous puissions comprendre la réinvention de la représentation des Beatles dans *Magical Mystery Tour*. Si, d'un côté, elles se portent comme des exemples primordiaux d'une nouvelle approche au langage filmique musical à travers un déni de la solution représentative figurative, elles soulignent aussi les caractéristiques innées du média de départ, la musique, qui est lui-même abstrait par nature et par défaut. L'illustration de ces deux morceaux d'une manière si particulière semble signaler une volonté de la part des Beatles de s'exprimer visuellement d'une façon plus proche de la vision qu'ils avaient du groupe : en fonctionnant plutôt d'un côté synesthésique, presque autistique, la représentation des Beatles pendant ces deux moments du film est faite d'un prisme hors commun, dans la mesure où le groupe n'est représenté que par leurs voix (dans le cas de « Flying ») ou par un seul membre (dans « Blue Jay Way »). Il y a donc un désir latent de se supprimer de sa propre représentation, ce qui nous semble souligner le côté « *escape* » de *Magical Mystery Tour* : tandis que « Flying » abandonne le langage du portrait et de la parole, fonctionnant plutôt comme un moment de détente du groupe ainsi

³³⁷ « [For a brief] respite in the country, only to encounter a travesty of the conventional pastoral. » [Barry J. Faulk, *British Rock Modernism 1967-1977*, Surrey : Ashgate, 2013, p. 67, nous traduisons]

³³⁸ C'est intéressant que l'on se rappelle que Ian MacDonald considère le morceau « Blue Jay Way » comme « l'adieu au psychédéisme » de Harrison, ce qui peut compléter notre idée de réflexion sur la fin d'un cycle. (Ian Macdonald, *Revolution in the Head: The Beatles Records and the Sixties*, Londres : Pimlico, 1998, p. 190) D'un autre côté, plutôt lié au concept de la séquence, Piotrowski défend que « Blue Jay Way » voit Harrison établir un jugement sur le côté sombre des drogues hallucinogènes en raison d'avoir vu les maléfices de son abus quand il visita Haight-Ashbury l'été de la même année, ce qui nous permet de souligner aussi le caractère auto-réflexif de cette séquence (Stephanie Anne Piotrowski, «All I've Got To Do Is Act Naturally»: *Issues of Image and Performance in the Beatles' films*, thèse, Université de Exeter, 2008, p. 152-153).

que comme une expression d'un désir de s'effacer de ses propres objets visuels (une tendance qui ne sera paradoxalement pas suivie dans les vidéos suivantes, qui feront un retour au langage de la performance), « Blue Jay Way » souligne l'individualité croissante de chaque membre du groupe en ne montrant qu'un seul Beatle.

Si l'on se rappelle de la façon dont les morceaux chantés presque exclusivement par un des Beatles était faite dans les films précédents, on comprend qu'il y a un changement important avec *Magical Mystery Tour*. Nous comparons « Blue Jay Way » avec, par exemple, « And I Love Her » (*A Hard Day's Night*) ou « You've Got To Hide Your Love Away » (*Help!*), où le morceau joué est aussi très intimiste et personnel, les autres trois Beatles ne chantant même pas : tandis que dans « And I Love Her » et « You've Got To Hide Your Love Away » on voit les quatre Beatles présents, même si la caméra se détient plus sur le chanteur principal, dans « Blue Jay Way » on trouve Harrison tout seul. Dans cette sphère de représentation particulière, nous faisons encore un parallèle avec la séquence de « The Fool On The Hill », qui ne montre que McCartney au sommet d'une butte. Il faut néanmoins signaler que la principale différence entre les deux c'est que « The Fool On The Hill » fut filmée au tout dernier moment, quand les Beatles se sont aperçus qu'il n'y avait pas une scène pour illustrer le morceau, tandis que « Blue Jay Way » fut — bien que d'une façon un peu maladroite, comme le reste du film — planifiée en avance. Il s'agit donc d'un choix effectif.

Finalement, il faut noter que nous regardons ce choix représentatif abstrait en tant que conséquence directe de la recherche constante d'une nouvelle identité publique par les Beatles à ce moment-là (et qui aura son exposant maximum avec *Let It Be*), essayant d'effacer le portrait fatigué et daté de quatre garçons toujours ensemble et unis à travers l'insertion d'une séquence où personne n'apparaît (« Flying ») ou une autre qui ne montre qu'un d'entre eux (« Blue Jay Way »). Ceci a aussi un impact sur un angle plus inattendu, dans la mesure où ils n'achèvent qu'un portrait précoce de leur crise interne et d'une attitude ouvertement assumée du désintérêt croissant que chacun avait par rapport aux créations des autres, et qui sera désastreusement visible dans leur album suivant, *The Beatles* (l'Album Blanc).

5. Le déclin du psychédéisme dans *Magical Mystery Tour* symbolisant le début d'une crise interne ?

Il y a une différence visuelle énorme entre les objets créatifs, qu'ils soient musicaux ou filmiques, conçus par les Beatles en 1967 et 1968. Si en 1967 tout paraissait se mouvoir dans un rythme très féerique, ésotérique, et coloré, l'esthétique révolutionnaire de 1968 arrive comme une claque dans le visage, voyant les Beatles changer radicalement l'approche qu'ils faisaient de leur oeuvre musicale et visuelle.

Le sentiment qu'il y avait quelque chose qui se terminait à la fin de 1967, d'une idéologie ou d'un rêve qui étaient trop parfaits pour durer très longtemps, est explicitement décrit par l'auteur Harry Shapiro dans le documentaire *A Technicolor Dream* : « nous avons eu le « *Summer of Love* », nous avons eu *Sgt Pepper* qui était sorti en juin, et *Piper At The Gates Of Dawn* [des Pink Floyd] en août, mais puis ce qu'il se passe plus tard cette année-là, [c'est que] Brian Jones se fait arrêter pour la deuxième fois dans la même année, Brian Epstein décède, les Rolling Stones lancent un album psychédélique médiocre — et c'est un espèce d'hiver³³⁹ ». George Melly partage ce sentiment de décadence disant que « cet automne-là [1967] le *Flower Power* prévisiblement sécha et mourut. La presse, l'ayant transformé en un ennui, décida qu'il était de fait un ennui et le quitta³⁴⁰ », rappelant que l'appropriation de la contre-culture par l'industrie fut du fait l'un des principaux responsables de la chute du psychédéisme. Jon Savage discute aussi de cette caractéristique éphémère³⁴¹ du mouvement psychédélique, précocement évoquant un sentiment de fatalisme qui sera ressenti à la fin de la décennie, disant que « pour un bref moment, il semblait ne pas exister de limites³⁴², » tandis que

³³⁹ « *We had the Summer of Love, we had Sgt Pepper's coming out in June, and Piper At The Gates Of Dawn [of Pink Floyd] in August, but then what happens later in the year [is that] Brian Jones is busted for the second time that year, Brian Epstein dies, the Rolling Stones bring out a substandard psychedelic album — and it's kind of winter.* » [Shapiro dans le documentaire *A Technicolor Dream*, 2008]

³⁴⁰ « *That autumn Flower Power predictably withered and died. The press, having turned it into a bore, decided it was a bore and dropped it.* » [George Melly, *Revolt Into Style*, New York : Doubleday & Company, 1971, p. 129, nous traduisons]

³⁴¹ C'est néanmoins intéressant que Piotrowski note, en s'appuyant sur le texte de Walter Everett *The Beatles As Musicians*, que tandis que le psychédéisme semblait avoir été une phase passagère pour McCartney, il devint une influence plus durable pour Lennon, qui l'utilise en tant qu'inspiration pour casser les règles de l'Art [Stephanie Anne Piotrowski, *"All I've Got To Do Is Act Naturally": Issues of Image and Performance in the Beatles' films*, thèse, Université de Exeter, 2008, p. 221]

³⁴² « *For a brief moment, there seemed to be no limits. This was the 'everlasting present' that pop had always promised, and which was now composed by new chemicals like L.S.D.* » [Hanif Kureishi et Jon Savage (éds.), *The Faber Book of Pop*, Faber and Faber, Londres 1996, p. 267, nous traduisons]

Charles Shaar Murray ironise ce déclin notant que « aujourd’hui, l’annonce que « la Tour Magique et Mystique est là pour t’emmener » semble être plutôt une menace qu’une promesse³⁴³. »

Magical Mystery Tour se porte comme un portrait fidèle de ce déclin. Tous les projets des Beatles pendant 1967 sont intégrés avec l’esthétique de leur époque, mais tandis que les vidéos du début de l’année possèdent une qualité artistique et conceptuelle singulières faisant qu’elles fussent acclamées en raison de leur caractère novateur, le cas de *Magical Mystery Tour* est toute une autre histoire complètement différente. Même si, comme nous l’avons vu, le film connût des critiques favorables ainsi que non-favorables, la plupart des réactions furent unanimes en ce qui concerne l’échec du projet, oscillant entre accusations de « tentative courageuse mais échouée³⁴⁴ » et « fausse modestie du groupe³⁴⁵ ». Mais *Magical Mystery Tour* symbolise aussi la fin d’une page importante pour l’image publique des Beatles en tant qu’unité indivisible, l’arrivée de 1968 signifiant non seulement un changement radical de l’esthétique utilisée mais aussi les débuts de leur séparation : leur agent de presse Tony Barrow affirme même que « les tournages de *Magical Mystery Tour* en septembre 1967 furent le dernier projet majeur que j’ai vu les Beatles attaquer ensemble en tant qu’une unité coopérative, amicale, et enthousiaste³⁴⁶. » En réalité, à partir de l’année suivante, tous les projets des Beatles semblaient être constitués plutôt par un individu qui se faisait accompagner de ses trois collègues que par un vrai groupe de quatre personnes qui travaillaient ensemble.

Tony Barrow signale encore que *Magical Mystery Tour* marque le moment où McCartney assume son rôle tacite de « leader du groupe, » ce qu’il voit comme conséquence directe de la mort d’Epstein : « [Paul] craignait qu’ils soient distraits en n’ayant pas de manager. Il pensait qu’ils partiraient en Inde et qu’ils n’en reviendraient jamais et ne seraient plus les Beatles. [...] Je crois que, au fond, il regardait le futur des Beatles en se tournant largement vers le monde du cinéma, et son ambition avec *Magical Mystery Tour* était celle de se prouver soi-même en tant que quelqu’un qui

³⁴³ « *Nowadays, the announcement that “the Magical Mystery Tour is waiting to take you away” seems more like a threat than a promise.* » [Charles Shaar-Murray, « All Aboard the Magic Bus, » (282-285) in *The Beatles: Ten Years That Shook The World*, sous la dir. de Paul Trynka, Londres : Mojo/The Book People, 2004 , p. 284, nous traduisons]

³⁴⁴ « *[Magical Mystery Tour] was a brave try but a failure in my view.* » [George Melly, *Revolt Into Style*, New York : Doubleday & Company, 1971, p. 197, nous traduisons]

³⁴⁵ « *The failure of Magical Mystery Tour was a product of the group’s false modesty.* » [Ian Macdonald, *Revolution in the Head: The Beatles Records and the Sixties*, Londres : Pimlico, 1998, p. 224, nous traduisons]

³⁴⁶ « *The making of Magical Mystery Tour in September 1967 was the last major venture I watched the Beatles tackle together as a co-operative, friendly and enthusiastic unit.* » [Tony Barrow, *John, Paul, George, Ringo, & Me*, Londres : SevenOaks, 2005, p. 235, nous traduisons]

pourrait écrire, réaliser, et produire un film. Bien entendu, cela produit l'effet directement inverse³⁴⁷ ». Si nous regardons les préoccupations de Paul McCartney avec le futur du groupe en forçant le trait, on pourrait prétendre que l'image des Beatles dans *Magical Mystery Tour* n'est qu'une projection des peurs de Paul, qui paniquait devant l'imminence d'une séparation des Beatles. Mais plus intéressant que cela, c'est si l'on regarde la quasi totalité des projets majeurs qui suivent le film (sauf le cas de *Yellow Submarine* en raison de l'engagement presque inexistant de la part du groupe) comme en n'étant pas beaucoup plus que des tentatives consécutives de la part de Paul McCartney de maintenir le groupe actif et ensemble.

D'un prisme plutôt lié au côté pratique de leur apparence, l'image des Beatles dans *Magical Mystery Tour* signale aussi un départ important et irréversible de leur identité collective. Roland Reiter remarque que il n'y que deux scènes dans la totalité du film où l'on voit les quatre Beatles coordonnant leurs vêtements (« Your Mother Should Know » et « I Am The Walrus »), ce qui représente une antithèse importante par rapport à leurs deux longs-métrages précédents. Il commente aussi la rapidité avec laquelle ils changeaient d'image pendant l'année 1967, et qui culmine dans un tout nouveau look pour *Magical Mystery Tour* : il remarque, par exemple, que John et Paul avaient déjà rasé leurs moustaches *Sgt Pepper* au moment des tournages du film, et que tous quatre échangent leurs vêtements psychédéliques par des costumes de gangsters de Chicago pendant les scènes dans l'autobus, ce qui démontre le mouvement constant dans la manière dont ils se regardaient et voulaient être regardés, confirmant aussi leur rôle en tant que *trendsetters* ultimes de leur génération³⁴⁸. Ce trait peut être aussi lié à leur bouleversement par rapport à leur identité et direction artistique — fomentant donc la représentation de la « recherche de soi » — qui étaient en train d'être réinventées dans une époque post-epsteinienne.

Qu'est-ce que *Magical Mystery Tour* apporte donc au portrait continu des Beatles à travers leurs films et leurs vidéos ? Tout d'abord, et même s'il s'agit du projet filmique le plus conceptuellement onirique du groupe, le film semble refléter paradoxalement un désir d'embrasser une vie plus ordinaire : chaque Beatle est représenté en tant qu'individu comme n'importe quel autre,

³⁴⁷ « [Paul] was scared that they would be distracted by having no manager. He thought that they might go off to India and never come back and be the Beatles again. [...] I think that, deep down, he saw the future of the Beatles as moving into the film world in a big way, and his ambition with *Magical Mystery Tour* was to prove himself as someone who could write, direct, and produce a film. Of course, it had exactly the opposite effect. » [Barrow cité par Peter Doggett, Peter, « Fight to the Finish, » (420-426) in *The Beatles: Ten Years That Shook The World*, sous la dir. de Paul Trynka, Londres : Mojo/The Book People, 2004, p. 422, nous traduisons]

³⁴⁸ Roland Reiter, *The Beatles on Film: Analysis of Movies, Documentaries, Spoofs and Cartoons*, Bielefeld : Transcript Verlag, 2015, pp. 102-103

faisant partie de l'ensemble des passagers en voyage et s'insérant volontairement dans une normalité qui était absente depuis l'explosion de la *Beatlemania* — un trait que nous lions surtout à la thématique de l' « *escape* ». Mais les séquences musicales nous rappellent régulièrement qu'on regarde un film des Beatles, ne laissant pas *Magical Mystery Tour* s'insérer dans un univers complètement commun non plus : ils semblent donc coincés entre deux images publiques différentes, l'une qui les voit comme faillibles et en déclin, comme le psychédéisme représenté par le film, et l'autre qui les salue comme génies et pionniers de leur genre, la fraîcheur de leur musique et le caractère novateur associé aux nombreuses références de niche qu'ils croisent dans le film agissant comme les principaux catalyseurs. C'est précisément cette complémentarité entre forces apparemment distinctes qui confère à *Magical Mystery Tour* une place privilégiée dans l'ensemble des représentations visuelles des Beatles, marquant le tout dernier moment où un certain équilibre représentatif peut être observé.

III. « HELLO GOODBYE » : L'ABANDON DÉFINITIF DE L'IMAGE EPSTEINIENNE

La vidéo de « Hello Goodbye » représente le premier moment de « crise » de la deuxième partie de notre thèse de deux façons principales : d'abord, en clôturant l'époque psychédélique des Beatles dans leurs représentations visuelles (du moins celles auxquelles ils ont directement contribué), fonctionnant comme le tout dernier souffle de cette esthétique surchargée d'images et de référents colorés³⁴⁹ ; ensuite, en apportant plusieurs éléments représentatifs qui semblent être plus proches de l'image des Beatles aux temps d'Epstein que celle du groupe au moment de sa conception, faisant la vidéo émerger en tant qu'hommage au manager récemment décédé et précipitant un repenser de leur identité publique.

Or, et si le contexte de création et les thématiques utilisées dans *Magical Mystery Tour* nous permettaient de jeter un coup d'oeil à la manière dont ces Beatles « émancipés » regardaient la relation entre leur art, leur identité, et leur époque — et aux conséquences que cette expression plus libérée avait dans leur image publique —, la vidéo de « Hello Goodbye » se porte comme une toute dernière référence à l'héritage d'Epstein, symbolisant une espèce de deuil qui marque aussi un tournant important : comme les paroles-même du morceau indiquent, il s'agit d'un « adieu » mais

³⁴⁹ Même si *Magical Mystery Tour* fut montré peu après la première de la vidéo de « Hello Goodbye » à la télévision, les tournages du film eurent lieu avant celles de la vidéo, faisant qu'elle soit du fait le dernier objet visuel des Beatles comportant l'esthétique psychédélique.

aussi d'un « salut, » un changement de paradigme bien représenté par le mélange de langages utilisé dans la vidéo.

Pour mieux discuter de la place que « Hello Goodbye » occupe dans le récit visuel des Beatles et son influence dans le regard public porté sur le groupe, nous commencerons par aborder les aspects liés à sa création et production : il s'agit de trois vidéos, souvent mélangées (bien que nous nous intéressons surtout à la version montrant les Beatles habillés en costumes *Sgt Pepper*, et qui a toujours été la plus utilisée dans le cadre promotionnel), tournées pour remplacer le groupe au programme télévisé d'Ed Sullivan pendant les fêtes de fin d'année. Nous nous pencherons ensuite sur l'analyse esthétique de la vidéo, qui comme nous l'avons vu est le tout dernier objet visuel des Beatles utilisant encore le psychédéisme, soulignant le léger retour qu'elle fait au langage performatif, qui apparaît repris bien que d'une façon modifiée. Finalement, nous analyserons les références que la vidéo fait à la mémoire de Brian Epstein ainsi que la façon dont elles constituent une représentation du manque soudain ressenti par les Beatles lors de la mort de leur manager, ce qui nous permettra aussi de comprendre l'abandon définitif de la vision traditionnelle des Beatles comme groupe Pop (et qui n'était dans son essence qu'une vision d'Epstein), encourageant une présence plus importante de la « recherche de soi » qui sera observée dans les projets visuels futurs.

1. La vidéo de « Hello Goodbye »

1.1. Description et contexte de l'objet

Tournée immédiatement après la fin des tournages de *Magical Mystery Tour* (même si elle fut publiquement montrée avant la première du film), la vidéo de « Hello Goodbye » est le tout dernier objet visuel de la période psychédélique des Beatles³⁵⁰, marquant pourtant l'abandon d'une esthétique qui avait été transversale à l'année. Si, d'un côté, la vidéo fait une espèce de reprise de plusieurs moments-clés de 1967 au niveau visuel (notamment les costumes d'inspiration militaire utilisés dans la photo de couverture de *Sgt Pepper* et les vêtements *hippies* de *Magical Mystery Tour*) comme si elle résumait le psychédéisme des Beatles d'une façon à la fois nostalgique et fatiguée, un aspect sans doute lié à un certain déclin du mouvement qui était déjà visible dans *Magical Mystery Tour*, elle dénonce aussi un certain recul par rapport au langage utilisé (qui est plutôt basé sur la performance), ce qui semble constituer un déni apparent de l'avant-gardisme de « Strawberry Fields Forever », «

³⁵⁰ Nous ne prenons pas en compte *Yellow Submarine* pour ce commentaire en raison de l'engagement presque inexistant du groupe avec le projet.

Penny Lane », ou même des séquences musicales de *Magical Mystery Tour* — un trait que nous lions aussi à la fatigue mentionnée, et qui nous permet de défendre le caractère de « crise » de cette vidéo.

Toutefois, ce choix d'un langage plus performatif peut aussi participer du but de la vidéo : « Hello Goodbye » fut tournée en novembre 1967 avec un objectif promotionnel très spécifique, celui de remplacer les Beatles dans une apparition télévisée spéciale de Noël au programme d'Ed Sullivan, où ils avaient déjà été en 1964 et 1965. Ceci n'était pas la première fois que les Beatles envoyaient une vidéo pour remplacer une performance : si l'on se rappelle bien, les versions de studio colorées de « Paperback Writer » et « Rain » eurent leurs premières au programme d'Ed Sullivan en 1966, et les vidéos de « Strawberry Fields Forever » et « Penny Lane » servirent aussi un but similaire. Néanmoins, « Hello Goodbye » ne suit pas le caractère artistique de ces dernières, s'approchant plus de celles de 1966 en même temps qu'elle dépeint une fatigue liée aux obligations professionnelles qui était absente — du moins d'un côté visible — de « Paperback Writer » et « Rain ».

Initialement, et selon le monteur de *Magical Mystery Tour* Roy Benson, l'idée pour la vidéo de « Hello Goodbye » passait par utiliser des images filmées pendant les tournages du film qu'ils venaient de terminer, ce qui peut se voir soit comme un reflet du manque d'importance que les Beatles donnaient au projet, soit comme une volonté d'homogénéiser leur approche esthétique en la rendant transversale à tous les objets auxquels ils travaillaient à ce moment-là. Apparemment, et selon Roland Reiter, il existe même une vidéo pour le morceau qui fut construite à partir des séquences du film filmées à Nice (probablement pendant les tournages de « The Fool On The Hill ») et à l'hôtel Atlantic — mais elle ne fut jamais montrée car les Beatles décidèrent finalement de tourner toute une nouvelle vidéo, plus conventionnelle, pour promouvoir leur nouveau *single*³⁵¹.

L'aspect le plus important pour comprendre la place fondamentale que la vidéo de « Hello Goodbye » occupe dans le fil continu des représentations visuelles des Beatles nous semble être plutôt lié à son côté conceptuel : d'une certaine manière, la vidéo se porte comme une énorme auto-référence non aux Beatles eux-mêmes mais à l'image qu'Epstein avait créée pour le groupe — la dernière fois que cela arrive dans n'importe quel objet créé par eux.

³⁵¹ Roland Reiter, *The Beatles on Film: Analysis of Movies, Documentaries, Spoofs and Cartoons*, Bielefeld : Transcript Verlag, 2015, p. 113

1.2. Détails techniques et de fabrication : trois versions

Il n'y a, en réalité, pas une mais trois vidéos pour « Hello Goodbye », toutes trois tournées le 10 novembre au Saville Theatre³⁵² à Londres, et qui comprennent entre soi des éléments similaires mais aussi des différences importantes. Dirigées par Paul McCartney (ce qui ne nous semble pas très surprenant, vu qu'il avait été aussi le principal responsable de *Magical Mystery Tour* et paraissait être au contrôle de la plupart des projets du groupe en 1967), les trois vidéos montrent les Beatles jouant le morceau en *playback*, ainsi qu'une *coda* après une fausse fin, avec des danseuses de hula qui se mêlent au groupe sur scène. De ce fait, les seules choses qui semblent changer dans chaque version sont les vêtements du groupe, la toile de fond, et le montage.



81. La *coda* avec les danseuses de hula

Dans la première vidéo (celle sur laquelle nous nous pencherons le plus parce qu'elle a été la plus diffusée et parce que c'est celle dont la conception et l'idée semblent avoir été plus pensées et

³⁵² Le Saville Theatre était en novembre 1967 encore propriété de Brian Epstein (ou du moins de son *estate*), qui à l'occasion de la décision du groupe d'arrêter leurs tournées avait décidé de l'acheter pour y organiser des événements culturels et des concerts : il fut au Saville, en juin 1967, qu'un guitariste encore presque inconnu appelé Jimi Hendrix joua le morceau-titre de *Sgt. Pepper* juste deux jours après la sortie de l'album homonyme. Les Beatles y filment « Hello, Goodbye » trois mois après le décès d'Epstein et quelques concerts et représentations artistiques eurent encore lieu peu après, mais le Saville Theatre est enfin vendu en 1969.

soignées), les Beatles sont habillés dans les costumes militaires qu'ils portaient pour la photo de couverture de *Sgt Pepper* (sauf dans quelques plans hors-performance où l'on voit le groupe portant les costumes Pierre Cardin de 1963), tandis que dans la deuxième vidéo ils portent des vêtements moins formels, qui avaient été utilisés pour *Magical Mystery Tour*. La troisième vidéo résulte d'un mélange d'images provenant des deux premières vidéos, auxquelles fut ajouté une nouvelle dimension, non diegétique, à travers des *rushes* et des séquences pendant lesquelles les Beatles ne font pas du *playback* (ils dansent le twist ensemble) — ce qui nous semble faire un pont avec les vidéos de « Strawberry Fields Forever » et « Penny Lane » en raison d'un certain refus d'imiter dictatorialement l'esthétique de la performance tout en cherchant une dimension visuelle plus indépendante.



82. Les costumes Sgt Pepper révisités pour la vidéo

Dans toutes ces vidéos, nous remarquons en première instance un retour à une esthétique de la performance et à une attitude qu'on n'observait plus depuis les premières années du groupe : les Beatles jouent le morceau sur scène (il y a même un rideau qui monte au début de la performance et qui descend quand ils finissent de jouer), et les positions de chacun des membres sont celles qu'on voyait dans la plupart de leurs concerts — Ringo Starr est au fond, Paul McCartney est à gauche, George Harrison au milieu-gauche pour permettre la visibilité de Ringo, et John Lennon à droite. Les instruments joués sont aussi les mêmes que le public associait à chaque membre : Ringo joue la

batterie (ou plutôt une mini-batterie dans la première vidéo), McCartney la guitare-basse, Harrison la guitare-solo, et Lennon la guitare rythme. Outre l'inclusion de la guitare acoustique dans le cas de Lennon, on ne voit pas les membres reprendre les instruments hors de l'ordinaire de leurs enregistrements studio à cette époque-là (McCartney et Lennon, par exemple, utilisaient beaucoup le piano et le mellotron en 1967) ; ceci nous donne un espèce de sentiment de retour aux origines, voire une reprise du groupe comme s'ils n'avaient pas changé entre leur toute première apparition au programme d'Ed Sullivan en février 1964 et cette vidéo filmée pour y être montré pendant l'hiver de 1967. Mais le parallèle nostalgique s'arrête ici : leurs vêtements ne sont plus aussi sobres, leurs cheveux sont plus longs, et leur attitude sur scène est complètement différente de celle qu'on voyait en 1964 — plus libre, sans tous les conditionnements exigés par Brian Epstein quand il préparait minutieusement l'image du groupe pour la consommation du grand public. Et même si au début l'on pouvait penser être devant une performance plus linéaire, ceci est complètement abandonné après la fausse-fin de la chanson et la *coda* qui la suit, un espèce de grand final d'une pièce de théâtre qui voit tous les membres monter sur scène pour l'ovation ultime.



83. Les Beatles portant leurs costumes Pierre Cardin dans la vidéo de « Hello Goodbye »

Dans la troisième version de la vidéo, le comportement des membres est encore plus détendu, les *rushes* les montrant comme s'ils étaient des enfants jouant sur une scène de télévision abandonnée, et notre première impression est qu'ils s'amuse. Cette détente est soulignée par l'absence de leurs costumes *Sgt Pepper* parce que ces derniers représentent un *dress-up*, c'est-à-dire,

une incarnation de *personae* publiques plus sérieuses, qu'ils avaient abandonné après leur décision de ne plus jouer en concert. Ainsi, les costumes *Sgt Pepper* dans la première version peuvent être regardés non seulement comme une reprise de cette image publique en particulier — ils filment le clip pour remplacer une performance télévisée —, mais aussi comme une référence à Brian Epstein, le responsable de leur image homogène et bien habillée. Néanmoins, il faut que l'on se rappelle que cette vidéo montre aussi des plans où ils portent leurs costumes Pierre Cardin de 1963 et 1964, et que ces images apparaissent exactement quand ils disent « *goodbye* » (« adieu »), comme s'il s'agissait d'une illustration de l'abandon de cette image epsteinienne.



84. La manque de joie et d'enthousiasme est bien visible dans la vidéo

Finalement, la(les) vidéo(s) de « Hello Goodbye » peuvent être vue(s) aussi comme dépeignant un stade précoce de la désagrégation progressive du groupe, et qui aura finalement lieu moins de trois ans plus tard. Peter Doggett situe le début visible de l'éloignement entre les deux forces majeures des Beatles à cette époque-là (McCartney et Lennon) et George Harrison précisément dans la vidéo de « Hello Goodbye, » remarquant que « tandis que Lennon et McCartney cabriolent comme des amants extasiés, Harrison lance un regard noir pendant tout le tournage³⁵³ ». Le regard désenchanté d'Harrison peut tout à fait être lu comme Doggett le fait, même si l'on se rappelle qu'il ne fut jamais le membre le plus extraverti des Beatles ; sa suppression de la dynamique joyeuse de groupe, du

³⁵³ « *While Lennon and McCartney cavorted like ecstatic lovers, Harrison glowered through the entire shoot.* » [Peter Doggett, *You Never Give Me Your Money: The Battle for the Soul of the Beatles*, Londres : The Bodley Head, 2009, p. 37, nous traduisons]

moins d'un côté psychologique, nous semble démontrer plutôt le début de sa non-identification avec une identité collective qui ne respectait pas son statut de compositeur — un trait qu'il rappellera souvent pendant *Let It Be*. En tout cas, nous soulignons qu'il s'agit sans aucun doute d'une lecture *a posteriori*, et que rien ne peut prouver qu'il soit directement issu d'un vrai stade d'esprit du musicien.

2. Options esthétiques : un retour au langage des débuts ?

L'aspect le plus important concernant les options esthétiques de « Hello Goodbye » concerne son statut d'articulation ultime entre deux visions distinctes du groupe, l'une dérivant de l'influence exercée par Epstein et l'autre construite à partir de décisions qui les Beatles prenaient tous seuls. L'absence de leur manager provoque ainsi un changement crucial dans la manière dont les Beatles abordaient leurs représentations visuelles — et par conséquent, leur image publique — similaire à celui qui avait été fomenté par leur arrêt des concerts en 1966, qui comme nous avons vu avait précipité la reformulation des objets visuels fabriqués en tant que remplacements absolus du groupe. « Hello Goodbye » étant la première vidéo promotionnelle tournée après la mort de Epstein, elle suggère de regarder plus attentivement tous ses détails, sachant qu'il n'y avait plus personne pour décider de quelle façon les Beatles devraient se faire représenter : ainsi, les choix esthétiques de la vidéo sont désormais le résultat de la volonté des membres du groupe et non de quelqu'un d'autre.

Tout d'abord, ce qu'on voit dans « Hello Goodbye » est une sorte de retour à une première forme stylistique de la vidéo musicale comme s'appuyant largement sur le langage performatif, mais avec un changement important — après tout, on ne peut jamais reprendre un concept sans le réinventer : même si les Beatles récupèrent une esthétique représentative plus traditionnelle, ils ajoutent aussi des petites touches personnelles qui démontrent non seulement à quel degré ils avaient changé en moins de quatre ans mais aussi leur nouveau contrôle par rapport aux objets qu'ils fabriquaient. Nous remarquons, par exemple, un contraste énorme entre la révérence finale et la *coda* avec les danseuses de hula qui apparaissent immédiatement après, résultant dans une espèce de schizophrénie représentative qui illustre bien la différence entre ces deux visions du groupe.

Souvenons-nous que ce genre de vidéo (la performance filmée, même si simulée) était regardée d'une manière différente des vidéos comme « Strawberry Fields Forever » et « Penny Lane » : l'année précédente (1966), le syndicat des musiciens au Royaume-Uni avait voté une loi très stricte interdisant le *playback* des musiciens à l'occasion des programmes télévisés, ce qui, selon Mark

Lewisohn³⁵⁴, fit qu'aucune des vidéos pour « Hello Goodbye » ne fut jamais montrée à la télévision britannique. Toutefois, cette loi n'avait rien contre la diffusion de vidéos comme « Strawberry Fields Forever », qui étaient vues comme des productions plus artistiques, et non des performances simulées. La distinction faite par le syndicat démontre les différentes manières dont chaque genre de vidéo était perçue, celle qui s'éloignait du langage performatif gagnant un statut d'objet visuel indépendant tandis que l'autre était regardée comme un simple remplacement, souvent paresseux, de la présence d'un groupe. Cette interdiction empêche aussi qu'on aie un avis plus global sur la manière dont la vidéo fut reçue ; les critiques de l'autre côté de l'Atlantique, pour leur part, se démontraient largement sceptiques en ce qui concernait la capacité des Beatles en tant que réalisateurs³⁵⁵ — surtout car ils savaient qu'un nouveau film du groupe, réalisé par les Beatles eux-mêmes, était imminent.

Finalement, et pour mieux comprendre le retour conceptuel faite par la vidéo de « Hello Goodbye », nous rappelons que cette esthétique performative trouve un parallèle non seulement dans les vidéos de studio pour « Paperback Writer » et « Rain », mais aussi dans les toutes premières vidéos du groupe filmées par Joe McGrath, qui avaient été aussi créés ayant comme objectif principal celui de remplacer le groupe dans leurs apparitions télévisées, et non avec un propos artistique en soi-même. Or, et si l'on se rappelle qu'en 1967 il était encore plus commun de voir un artiste jouer à la télévision que de regarder une vidéo promouvant sa chanson, nous pouvons défendre que ce léger recul fait par « Hello Goodbye » résulte aussi d'une certaine prudence de la part des Beatles de ne pas trop s'éloigner de l'univers promotionnel Pop de l'époque. Ceci nous démontre que, malgré tous leurs avant-gardismes et leurs rodomontades sur le fait de ne pas faire attention au côté plus mondain de l'industrie musicale, ils pensaient encore à la promotion de leur travail à travers les médias les plus ordinaires et de la façon la plus transversale possible. Ceci fait émerger un contraste important entre leurs préoccupations lorsqu'ils faisaient une vidéo ou un film : les options esthétiques de « Hello, Goodbye » étant beaucoup plus accessibles et ordinaires que celles de *Magical Mystery Tour* (et les deux ayant été tournées plus ou moins en même temps), nous pouvons donc conclure que les Beatles étaient conscients que les deux objets avaient des buts différents, et que le propos de la vidéo était de promouvoir un disque comme ils l'avaient fait sur scène jusqu'à 1966, tandis qu'un objet plus conceptuellement risqué comme *Magical Mystery Tour* serait relégué plutôt au plan artistique.

³⁵⁴ Mark Lewisohn, *The Complete Beatles Chronicle*, Hong Kong : Hamlyn, 1992, p. 272

³⁵⁵ Robert Christgau (1968, mai), « Dylan-Beatles-Stones-Donovan-Who, Dionne Warwick and Dusty Springfield, John Fred, California, » *Esquire* (New York), <http://www.robertchristgau.com/xg/bk-aow/column3.php>, consulté le 11 juin 2020



85. Une vidéo qui promeut un retour au langage performatif

3. Analyse : dernier adieu à l'image publique epsteinienne des Beatles

Si, dans un tout premier moment, on pourrait regarder le retour au langage performatif proposé par « Hello Goodbye » en tant qu'un retrait stratégique de la part des Beatles après l'échec de *Magical Mystery Tour*, il faut se souvenir que la vidéo fut filmée et montrée avant la première du film. Néanmoins, le concept de « retrait stratégique » ne nous semble pas erroné quand on parle de « Hello Goodbye » — mais plutôt que marquer un retour à la linéarité de scène qui avait caractérisé les vidéos tournées avant 1966, l'esthétique timide et modérée qu'on observe ici peut être vue en tant qu'une conséquence directe et immédiate de la mort de Brian Epstein.

D'une certaine manière, « Hello Goodbye » n'est pas une vidéo sur les Beatles mais une réflexion sur l'importance d'Epstein, peut-être même un hommage à leur manager et ami. En remettant les costumes classiques (même si d'une façon ponctuelle) qu'ils ne portaient depuis qu'ils avaient arrêté de jouer sur scène et par le concept même d'une performance comme élément central

de la vidéo (et la révérence finale, instituée par leur manager), « Hello Goodbye » offre un regard posthume sur le rôle central que Epstein avait eu dans la carrière du groupe, suggérant un deuil de l'image publique des Beatles telle qu'elle avait été fabriquée par lui. Le titre du morceau, « Hello Goodbye » (« Salut Adieu ») représente lui même la dualité fin/début qui advient du décès de quelqu'un qui nous est proche : la mort est une fin, mais elle signale aussi le début d'une autre réalité pour ceux qui sont encore vivants. Le caractère central que le décès d'Epstein représente pour la redéfinition de la manière dont les Beatles attaquent leurs projets à partir de 1967 est résumée par Black d'une façon métaphorique bien que très claire : il déclare que « si la carrière des Beatles avait été une énorme montagne russe de Blackpool, Brian Epstein aurait été vu en train de rejoindre son créateur en même temps que le chariot arrivait au point le plus haut de la course. Il y avait encore des sommets à venir, mais le sens général à partir de ce moment-là était descendant³⁵⁶ ». Ainsi, et même si ce léger retour que les Beatles font à leur *personae* de scène est objet d'un choix de leur part, nous dirons que le deuil représenté par la vidéo est plutôt le résultat inconscient de la réunion de tous ces référents remontant aux temps d'Epstein.

La vidéo de « Hello Goodbye » est une célébration : elle montre les quatre Beatles ensemble, jouant un morceau tellement simple et naïf, musicalement ainsi que lyriquement, juste comme nous les connaissions au sommet de leurs années de *Beatlemania*. Mais elle nous parle aussi de séparations : le groupe, qui jouissait d'une année exceptionnellement productive artistiquement, venait de se faire réinventer par la force en découvrant qu'ils étaient désormais tous seuls pour tout ce qui concernait leurs affaires professionnels. Ils quittaient une réalité qu'ils connaissaient depuis le début de leur succès sans avoir aucune idée de ce qui leur attendait du côté le plus pratique de leur quotidien. Avec « Hello Goodbye », ils disent adieu pour la dernière fois à Epstein, mais aussi à leur vie insouciant et à leur innocence par rapport aux aspects les moins romantiques de l'industrie musicale : l'argent, les investissements, le pouvoir. Ici, on jette aussi le dernier coup d'oeil aux Beatles en tant que groupe joyeux, plein d'énergie et de jeunesse — du moins en ce qui concerne le portrait fait par leurs films et vidéos. Dans tous les objets qui vont se suivre, on remarquera toujours un épuisement croissant des dynamiques de groupe, voire du monde du spectacle lui-même, qui signale les débuts de leur fin imminente.

³⁵⁶ « *If The Beatles' career was laid out in the form of a massive Blackpool rollercoaster, Brian Epstein would be seen to meet his maker just as the carriage hit the top of the highest point on the track. There were peaks still to come, but the general direction from that moment on was downhill.* » [Black cité par Philip Norman, *Shout! The Beatles in Their Generation*, Londres : Pan Books, 2004, p. 287, nous traduisons]



86. Brian Epstein pendant les sessions d'enregistrement de *Sgt Pepper* (crédit photo : David Magnus)

Magical Mystery Tour et « Hello Goodbye » comportent tous deux des éléments similaires qui pourraient inciter à les associer en un seul tournant — surtout parce que les deux objets semblent se porter comme des expressions visuelles des conséquences directes de la mort de Brian Epstein. Toutefois, un regard plus attentif nous démontre que ceci serait erroné car ils provoquent des changements distinctes en ce qui concerne l'image publique du groupe : tandis que *Magical Mystery Tour* provoque la frustration et l'indignation de la part du public par rapport aux nouvelles options esthétiques et représentatives des Beatles (et qu'il voit essentiellement comme un échec), « Hello Goodbye » signale plutôt la dispersion du groupe à travers un bricolage représentatif qui rassemble des éléments performatifs avec d'autres apparemment non-connexes. Leur apparition dans le parcours créatif et visuel du groupe se faisant elle aussi presque en simultané — il faut signaler qu'il est impossible d'encadrer chronologiquement les deux objets d'une façon assez précise par rapport à leur réception à l'époque, *Magical Mystery Tour* n'ayant été montré publiquement qu'au Royaume-Uni tandis que « Hello Goodbye » visait seulement le marché américain, la nouvelle loi britannique n'autorisant pas le *playback* à la télévision —, notre choix de présenter *Magical Mystery Tour* en premier est surtout liée à ce statut de « crise » que la vidéo de « Hello Goodbye » représente et à la

prise de conscience des Beatles par rapport à cette même crise, tandis que dans *Magical Mystery Tour* ils semblaient encore en déni de leur stade.

IV. YELLOW SUBMARINE : LE REMPLACEMENT TOTAL DU GROUPE

« Les Beatles n'étaient pas contents du tout avec le projet, ils sentaient qu'il irait compromettre leur statut récent de figures de la contre-culture et de commentateurs sociaux³⁵⁷. »

Yellow Submarine se voit comme l'autre moment de « crise » de la deuxième partie de notre thèse, ce qui se voit tout d'abord en raison du mécontentement des Beatles par rapport au projet, comme Denis O'Dell le note ci-dessus. Même s'il ne fut tourné qu'en 1968, son concept, son esthétique, et la représentation qu'il donne des Beatles sont plus intégrés avec les éléments définissant notre « tour magique des images » (le psychédéisme et la fabrication d'objets visuels pouvant remplacer le groupe) qu'avec les autres productions visuelles des Beatles contemporaines au film — à notre avis, le résultat d'une représentation forcée d'une réalité qui n'existait plus à l'époque où le projet fut conçu.

Le décalage identitaire fourni par *Yellow Submarine* est une contribution visuelle importante pour que l'on puisse comprendre le fonctionnement des Beatles en tant que collectif au moment où le film fut fait, sachant qu'il est souvent la lecture par contraste qui aide à la définition d'un concept. Or, et même si *Yellow Submarine* fut un succès auprès des critiques et du public, le portrait qu'il fait des Beatles au moment de sa sortie est non seulement dépassé mais aussi d'une certaine manière déjà couronné de nostalgie par quelque chose qui est encore là. C'est ce paradoxe qui se voit comme central à *Yellow Submarine* — un film auquel les Beatles ne contribuent que le moins possible, ce qui ajoute à la vision d'un groupe démotivé par le travail collectif, préférant attaquer des projets personnels —, faisant émerger un portrait bricolé qui remplace complètement leur présence : les personnages animés qu'on voit dans le film ne sont qu'un cadavre exquis bizarre composé par leurs relations interpersonnelles de 1964, l'esthétique psychédélique de 1967, et la réputation publique de chaque membre en 1968. Ainsi, et même si *Yellow Submarine* représente une sorte de démocratisation représentative du groupe qui facilite un engagement plus universel avec son public,

³⁵⁷ « *The Beatles were not at all keen on the project, feeling that it would undermine their newly acquired status as counterculture figureheads and social commentators.* » [Denis O'Dell, (avec Bob Neaverson), *At the Apple's Core: The Beatles From the Inside*, Londres : Peter Owen, 2002, p. 84, nous traduisons]

il le fait en démontrant l'existence d'un fossé géant entre ce qu'on voyait à l'écran — soit le message du récit ou les Beatles eux-mêmes — et ce qui se passait à ce moment-là dans la réalité.

Pour que l'on puisse comprendre ce remplacement total du groupe comme représentant un autre moment de crise de cette deuxième partie, nous commencerons par décrire le film, ses caractéristiques de fabrication (notamment l'éloignement du groupe par rapport au projet), et le contexte dans lequel il fut pensé et conçu : les Beatles envisageaient *Yellow Submarine* plutôt comme façon de terminer leur contrat avec United Artists (remontant encore aux temps epsteiniens) qui réclamait un troisième long-métrage du groupe. Ensuite, nous discuterons de la réception du film, et plus particulièrement du rôle qu'il eut dans un certain rétablissement de la réputation publique des Beatles après l'échec de *Magical Mystery Tour*. En nous penchant sur la proposition culturelle de *Yellow Submarine*, nous discuterons de la façon dont le film représente un paradoxe socio-culturel, l'« *escape* » fantaisiste qu'on y voit contrastant avec l'engagement politique croissant de 1968 (et l'attitude du groupe par rapport à cet engagement), mais aussi de son avant-gardisme stylistique et esthétique, qui contribue à l'image des Beatles comme « pionniers » de la Pop. Finalement, notre analyse portera sur le portrait que *Yellow Submarine* fait du groupe, et qui peut être regardé soit comme un bricolage des trois réalités dont nous parlions ci-dessus, soit comme un déni du vrai état du groupe : leur crise interne.

1. *Yellow Submarine*

1.1. Description du film

Yellow Submarine est un film d'animation de 87 minutes, fait au Royaume-Uni et aux États-Unis entre 1967 et le début de 1968 — les dates exactes des tournages et de production ne sont pas connues, mais on sait que les Beatles ont filmé leur séquence *live-action* le 25 janvier 1968³⁵⁸. Le budget était estimé en £250,000, sans doute en raison de l'économie de moyens au niveau du personnel et de la non-utilisation des voix des vrais Beatles pour la narration. Il a comme personnages principaux les quatre Beatles, Young Fred, Old Fred, le chef des Blue Meanies, et Jeremy Hillary Boob.

³⁵⁸ source : « *The Beatles Film Their Yellow Submarine Appearance*, » the Beatles Bible (website), consulté le 2 août 2019 <https://www.beatlesbible.com/1968/01/25/the-beatles-film-their-yellow-submarine-appearance/>

Inspiré par leur chanson homonyme de l'album *Revolver* (1966), *Yellow Submarine* raconte l'histoire de Pepperland, un royaume enchanté où règnent la musique et le bonheur, et qui se voit soudainement envahi par les « méchants bleus », les Blue Meanies. Privée de sa musique et de ses couleurs, la population de Pepperland décide d'envoyer Young Fred (voix de Lance Percival) chercher de l'aide dans un sous-marin jaune. Il finit à Liverpool, rencontrant Ringo (voix de Paul Angelis) qui rassemble ses autres trois amis John (voix de John Clive), Paul (Geoffrey Hughes), et George (Peter Batten) pour que tous puissent aider Young Fred à sauver Pepperland.

Même en s'agissant d'une comédie musicale animée portant leurs noms et dûment autorisée, les Beatles ne contribuent quasiment pas au projet, ni même à sa bande sonore ; en effet, les séquences musicales de *Yellow Submarine* furent construites dans leur majorité à partir de morceaux déjà existants, les Beatles ne fournissant que trois chansons inédites pour le film : « Only A Northern Song », « It's All Too Much », et « All Together Now ». Les autres morceaux utilisés sont « Yellow Submarine », « Eleanor Rigby », « When I'm Sixty-Four », « Nowhere Man », « Lucy In The Sky With Diamonds », « Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band », « All You Need Is Love », et « Hey Bulldog » (séquence coupée de la version américaine jusqu'à la réédition du film en 1999), les séquences correspondantes étant essentiellement des illustrations animées des paroles de chaque chanson. Le film utilise aussi quelques petits extraits d'autres chansons des Beatles (comme « Love You To » dans la présentation de George) ainsi que des pièces instrumentales composées par George Martin (« Pepperland », « Sea of Time », « Sea of Holes », « Sea of Monsters », « March of the Meanies », et « Pepperland Laid Waste »).

Le découpage des scènes est le suivant :

Le film ouvre sur une séquence où l'on entend le narrateur raconter l'histoire de Pepperland, et ce qui est arrivé à ce royaume enchanté après l'invasion des Blue Meanies. Young Fred part dans son sous-marin jaune pour chercher de l'aide en même temps qu'on écoute « Yellow Submarine » sur les titres d'ouverture.



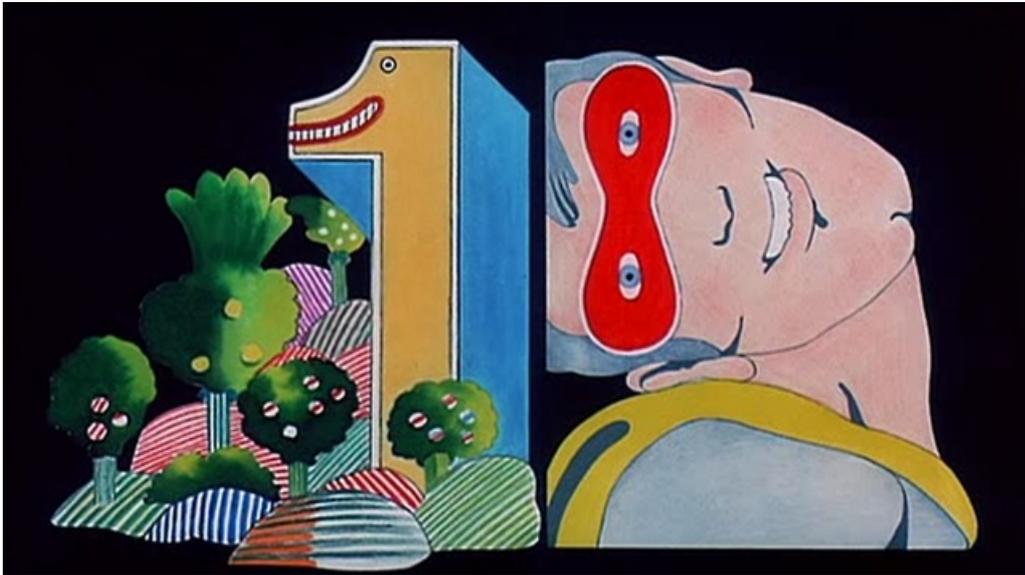
87. Scène d'ouverture de *Yellow Submarine* montrant le sous-marin jaune au fond

Young Fred arrive à Liverpool (« Eleanor Rigby ») où il rencontre Ringo, qui se balade en se plaignant qu'« il ne se passe jamais rien ». Young Fred lui raconte ce qu'il s'est passé à Pepperland et lui demande son aide. Ringo rassemble ses amis John, Paul, et George, et tous partent ensemble dans le sous-marin (« All Together Now »)



88. Young Fred et Ringo pilotant le sous-marin

Ils traversent plusieurs régions pendant leur voyage, comme le Sea of Time (« la Mer du Temps ») où l'instabilité du temps les fait vieillir et rajeunir (« When I'm Sixty-Four ») et le Sea of Science (« la Mer de la Science ») où ils chantent « Only A Northern Song ».



89. Image de la séquence de « When I'm Sixty-Four »

Ils se trouvent ensuite au Sea of Monsters (« la Mer des Monstres ») où Ringo appuie sur un bouton rouge sur lequel il ne faut jamais appuyer, se faisant éjecter du sous-marin et se voyant presque capturé par un monstre. Le Sea of Nothing (« la Mer de Rien ») se suit, où ils rencontrent Jeremy Hillary Boob PhD, une créature studieuse qui s'avère un allié (« Nowhere Man »).



90. Les quatre Beatles animés pendant la séquence de « Nowhere Man »

Finalement, ils traversent les Foothills of the Headlands (« les Contreforts des Promontoires »), où les Beatles et Jeremy se séparent du sous-marin et de Young Fred (« Lucy in the Sky With Diamonds »). Leur tout dernier arrêt est le Sea of Holes (« la Mer des Trous ») qui se transforme soudainement en Sea of Green, et où Jeremy se fait capturer par les Blue Meanies, qui surveillaient les alentours de Pepperland.



91. Image de la séquence de « Lucy In The Sky With Diamonds »

Voyant Pepperland grise, triste, et sous le domaine des Blue Meanies, les Beatles tracent un plan : ils se déguisent en Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band (qui, comme les autres habitants, avait été transformé en pierre), trouvent quelques instruments, et jouent « Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band », faisant reculer les méchants.



92. Les Blue Meanies

Le chef des Blue Meanies envoie le Gant Volant pour riposter mais le groupe se lance sur une performance de « All You Need Is Love », qui vainc le Gant et redonne les couleurs et la joie à Pepperland.



93. Image de la séquence de « All You Need Is Love »

Les Beatles libèrent Jeremy et la Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band en même temps qu'ils chantent « Hey Bulldog » pour combattre le chien à quatre-têtes des Blue Meanies. Le Chef essaie encore de se venger sur Jeremy, mais ce dernier utilise la magie pour faire pousser des roses dans la main du méchant, qui finit par admettre la défaite. Une grosse fête a lieu pour célébrer la victoire, où y participe même le Chef des Blue Meanies (« It's All Too Much »).



94. Scène finale de *Yellow Submarine*

À la fin du film on voit la séquence filmée où les quatre Beatles, étant rentrés chez eux, montrent leurs souvenirs du voyage : George a le moteur du sous-marin avec lui, Paul le mot « LOVE », John un télescope, et Ringo un « trou » dans sa poche. Ils finissent la scène en comptant « 1,2,3,4 ! » avant qu'ils ne se lancent sur « All Together Now ».



95. Les quatre Beatles « réels » à la fin de *Yellow Submarine*

1.2. Détails de fabrication

Même si le film ne sort qu'en 1968, la vraie genèse de *Yellow Submarine* a lieu en 1964, quand le producteur de dessins animés Al Brodax négocie les droits d'image des Beatles pour faire une série de télévision animée³⁵⁹ : une partie de ce contrat impliquait que si la série était un succès Brodax pourrait faire un long-métrage d'animation avec le groupe, et qu'il avait même droit à quelques chansons originales pour la bande sonore.

Yellow Submarine est le grand paradoxe des films des Beatles : avec son histoire simple et enfantine et un langage visuel avant-gardiste, très proche des modèles du cinéma d'animation émergents de l'Est européen, il aurait pu devenir un investissement sûr pour le groupe après l'échec de *Magical Mystery Tour*. Mais le caractère joyeux du film — et même sa fabrication — cache aussi les divergences (esthétiques et autres) entre les membres du groupe qui se faisaient progressivement ressentir, en même temps qu'il reflète leur croissant manque d'intérêt par rapport à des projets qui impliquent un effort collectif. « Les Beatles » devenait de plus en plus un concept étranger pour eux,

³⁵⁹ *The Beatles* (ABC 1965-67)

se diluant entre les egos des quatre musiciens : Mark Lewisohn décrit l'éloignement entre ce qu'on voit dans *Yellow Submarine* et la réalité quotidienne des Beatles en 1968 en disant que leur image traditionnelle de quatre garçons insouciantes et heureux ne fut maintenue cette année-là que grâce à la sortie du film³⁶⁰, les autres apparitions publiques de groupe contrastant énormément avec leur portrait animé. Il va sans dire que le manque d'engagement des Beatles avec le projet fit qu'ils ne prêtèrent même pas leurs voix pour le film, le doublage par des acteurs produisant inévitablement une exagération caricaturale de leurs manières linguistiques ; toutefois, cette solution finit par fonctionner peut-être mieux avec les versions animées qu'on voyait à l'écran — après tout, celles-ci ne se préoccupaient pas trop de vraisemblance non plus.

Ainsi, *Yellow Submarine* apparaît plutôt comme un projet parallèle aux Beatles que ressortissant directement de leur expression créative. Le film, bien que dûment autorisé par le groupe, appartient au domaine des productions externes sur les Beatles et fournit un reflet direct de leur image publique, le récit ayant comme base les paroles de leurs chansons les plus populaires et les personnages bricolés à partir du regard construit sur le groupe depuis leur explosion dans l'espace public avec la *Beatlemania*. Toutefois, et contrairement à ce qu'on pourrait initialement penser, le film ne fut pas une simple opération commerciale non plus : l'approche soignée de son côté esthétique en particulier démontre une maîtrise technique exceptionnelle, croisant des références artistiques importantes avec les nouvelles formes d'animation, notamment l'école tchèque. *Yellow Submarine* se voit donc comme un outil fondamental dans l'amélioration de l'image publique des Beatles, quoiqu'ils n'aient rien eu à voir avec le produit final. Le film permit la diffusion d'une image plus consensuelle et confortable du groupe, reflétant le désir public de croire à un portrait inoffensif et aimable (bien que fictif) des Beatles au lieu du manque de direction évident qui avait été démontré par *Magical Mystery Tour* l'année précédente.

1.3. Contexte : une dispersion professionnelle croissante

Yellow Submarine fut envisagé premièrement comme une façon de terminer le contrat des Beatles avec United Artists qui avait été signé en 1964 à l'occasion de la pré-production de *A Hard Day's Night*, et qui requérait un troisième long-métrage du groupe (*Magical Mystery Tour* était un

³⁶⁰ « *The traditional image of the Beatles as happy-go-lucky mop-tops was maintained rather against the run of play in the summer of 1968 with the release of the feature-film Yellow Submarine.* » [Mark Lewisohn, *The Complete Beatles Chronicle*, Hong Kong : Hamlyn, 1992, p. 276, nous traduisons]

film fait pour la télévision et ne pouvait donc servir ce but). Le groupe n'étant même pas intéressé à faire un retour aux fantaisies adolescentes dépassées de *A Hard Day's Night* et *Help!*, quand George Dunning fut mis en charge d'un nouveau projet filmique appelé *Yellow Submarine* les Beatles étaient sûrs que leur contribution y serait presque inexistante.

Le désengagement du groupe par rapport au film résulte non seulement d'un manque d'identification avec le récit mais aussi — et surtout — du fait qu'ils nourrissaient des intérêts très différents à l'époque des tournages, leur voyage en Inde étant peut-être le principal en raison de son imminence. Ce voyage, qui eut lieu immédiatement après les tournages de la séquence *live-action* pour *Yellow Submarine* (et de la vidéo de « Lady Madonna », dont nous parlerons dans le chapitre suivant), voit les Beatles faisant une petite pause dans leur carrière musicale pour qu'ils puissent se consacrer à leur nouvel intérêt : la méditation transcendantale. Tout avait commencé l'année précédente quand Harrison, le premier du groupe à chercher une réponse pour le sens de la vie qui ne fût pas lié à la prise de drogues — on rappelle qu'il était déçu de ce qu'il avait vu à San Francisco pendant le *Summer of Love*, se rendant compte que « le L.S.D. n'était pas la solution³⁶¹ » —, réussit à convaincre les autres trois à assister au séminaire du Maharishi Mahesh Yogi à Londres le 24 août 1967. Impressionnés par les paroles du maître et l'ensemble de sa philosophie, ils suivent ensuite un petit cours de week-end à Bangor, Pays de Galles — précisément où ils se trouvaient lorsqu'on leur annonce la nouvelle bouleversante de la mort d'Epstein — et planifient un voyage à Rishikesh en début de l'année suivante.

Cette recherche d'un nouveau chemin de vie, qui découle d'une série de facteurs qui vont du décès de leur manager³⁶² à leur tout premier contact avec la spiritualité orientale, arrive donc en même temps qu'ils changent leur attitude par rapport aux drogues psychédéliques : à l'exception de John Lennon, les Beatles commencent progressivement à les abandonner tout en les remplaçant par la méditation. Mais cette évasion physique et métaphorique ne pouvait jamais être très longue en raison de l'importance des affaires qui les attendaient à Londres, notamment des décisions liées au management du groupe après la mort de Brian Epstein et aux conséquences du fiasco de *Magical Mystery Tour*.

³⁶¹ dans *The Beatles Anthology* 1995

³⁶² Cynthia Lennon se souvient de l'état d'esprit plus ou moins généralisé au sein du groupe à cette époque-là en disant qu'ils étaient tous à fond dans leur nouvel intérêt : « ils venaient de perdre Brian. C'était une route d'échappement. » [Lennon cité par Steve Turner, *The Gospel According to the Beatles*, Louisville : Westminster John Knox Press, 2006, p. 145]



96. Ringo, John, et Paul à Rishikesh (crédit photo : Paul Saltzman)

Or, et même si *Yellow Submarine* se situe en parallèle au parcours principal du groupe, il faut se rappeler qu'à ce moment-là les Beatles cherchaient des nouveaux projets cinématographiques à attaquer, pas seulement mais aussi en raison de l'échec de *Magical Mystery Tour*. Il ne nous surprend donc pas que lorsqu'ils arrivent en Inde ils eussent l'idée, bien qu'encore très vague, de tourner un documentaire sur le Maharishi. Ils contactent Denis O'Dell, qui devrait devenir le responsable d'Apple Films plus tard dans l'année, et lui demandent d'envoyer une équipe de tournages à Rishikesh. O'Dell, qui se rendait déjà compte de l'impulsivité imprudente d'un groupe sans manager, décrit sa réaction : « je me suis dit, il faut que j'aille en Inde et que j'arrête ça³⁶³ ».

Mais le documentaire sur le Maharishi n'a pas été le seul projet filmique que les Beatles envisagent et abandonnent pendant leur séjour : c'est aussi pendant leur voyage, et grâce à Denis O'Dell, que les plans pour adapter *Le Seigneur des Anneaux* au grand écran commencent à prendre forme. Inspirés par la rêverie et la fantaisie très Pastorale Anglaise de la trilogie de Tolkien, les Beatles décident de charger O'Dell de trouver un directeur pour le projet — Lennon parlant déjà de la possibilité d'enregistrer un album triple pour la bande sonore. En l'absence des Beatles, O'Dell prend

³⁶³ « *I thought, I must get out there to stop that.* » [O'Dell cité par Mark Paytress, « A Passage to India, » (296-303) in *The Beatles: Ten Years That Shook The World*, sous la dir. de Paul Trynka, Londres : Mojo/The Book People, 2004, p. 301, nous traduisons]

contact avec Stanley Kubrick, qui à ce moment-là finissait les tournages de *2001 : Odyssée dans L'Espace* à Londres, et en apprenant que le réalisateur n'avait jamais lu les livres de Tolkien lui envoie un exemplaire pour qu'il puisse donner son avis. Quelques mois après, et déjà avec les Beatles de retour, le directeur lui re-envoie les livres disant qu'il les avait lu et qu'ils lui plaisaient, mais que le projet était « irréalisable³⁶⁴ ». John et Paul eurent encore une toute dernière réunion avec Kubrick pour le faire changer d'avis, mais le projet fut enfin abandonné. Néanmoins, plusieurs rumeurs racontent que les Beatles avaient déjà commencé à s'auto-choisir pour les rôles du film : Ringo, dans la grande tradition de toujours jouer le personnage principal, devrait être Frodo, tandis que Lennon devrait jouer le sorcier Gandalf.

Cet enthousiasme éphémère d'un projet après l'autre illustre d'une façon très nette la dispersion professionnelle des Beatles à l'époque de *Yellow Submarine* — ils semblaient ne pas arriver à un consensus sur la direction qu'ils voulaient suivre, précipitant la poursuite de projets individuels dont les résultats ne tarderaient pas à se voir publiquement : outre le début de la relation de John Lennon avec Yoko Ono qui débouche sur leur premier album commun *Two Virgins* mais aussi dans un intérêt plus important du Beatle par l'art conceptuel, George Harrison enregistre la bande sonore pour le film de Joe Massot *Wonderwall*, et Ringo Starr accepte l'invitation pour jouer dans *Candy*, de Christian Marquand. Seul Paul semblait croire encore à la possibilité d'une direction commune pour les Beatles, se comportant de plus en plus comme le patron de leurs futurs projets.

2. Réception : refaire la réputation du groupe après l'échec de *Magical Mystery Tour*

« Je crois qu'une partie de l'endurance de l'intérêt pour [*Yellow Submarine*] à travers les générations réside dans la possibilité d'une multitude de lectures. Pour les enfants, le récit simple peut être perçu comme un conte de fées moderne dans lequel les pouvoirs de l'amour triomphent sur le mal. Il peut aussi être lu par le public plus mature comme une fable qui met en opposition les forces de l'*underground* contre l'oppression dominante de l'*establishment*³⁶⁵. »

³⁶⁴ Denis O'Dell (avec Bob Neaverson), *At the Apple's Core: The Beatles From the Inside*, Londres : Peter Owen, 2002, p. 104

³⁶⁵ « *I think that part of the film's enduring appeal across the generations resides in the manner in which it offers itself up to a multiplicity of readings. For children, the simple narrative can be perceived as a modern fairy story in which the powers of love triumph over evil. It can also be read by more mature audiences as a fable that pits the forces of the underground against the overpowering oppressiveness of the establishment.* » [ibid, p. 84, nous traduisons]

La première de *Yellow Submarine* eut lieu au Royaume-Uni le 17 juillet 1968, aux États-Unis le 13 novembre de la même année, et en France le 5 février 1969. Les critiques du film furent pour le plupart, et sans aucune surprise, très positives — une réception chaleureuse que O'Dell attribue à la transversalité générationnelle du film tel qu'il l'explique dans la citation ci-dessus. Felix Barker, dans le journal *Evening News*, écrit que « le cinéma n'avait jamais rien vu comme ce dessin animé de 87 minutes. Il fait paraître *Fantasia* de Walt Disney une frise de crèche pour des enfants,³⁶⁶ » tandis que le critique du *Evening Standard*, Alexander Walker, l'appelle « le film-clé de l'ère des Beatles. [...] Il combine la stimulation sensorielle avec l'art du présent d'une façon qui plairait aux ravers adolescents ainsi qu'aux visiteurs de la Tate Gallery³⁶⁷. » Walker n'est pas le seul à remarquer les nombreuses références artistiques présentes dans *Yellow Submarine* : le documentaire *The Beatles' Mod Odyssey*, conçu pendant et après les tournages du film pour servir comme une sorte de document visuel du processus créatif, mentionne aussi ces références aux arts dits « nobles » : « la revue britannique *Punch* note que les chansons de Lennon et McCartney utilisées dans le film paraissent avoir été conçues et produites dans l'esprit pure et simple de l'innocence mystique des peintures de Chagall, et comme le travail de Chagall le fait, le film essaie d'intégrer toutes les choses du monde pour fabriquer son propre cosmos³⁶⁸. »

De l'autre côté de l'Atlantique, Martin Smith écrit dans le *Daily Pennsylvanian* du 22 novembre 1968 que « défoncé ou sobre, *Yellow Submarine* est une expérience si belle et sans prétentions qu'il doit se qualifier comme l'un des meilleurs *trips* garantie — dans le meilleur sens du terme — de cette ou n'importe quelle autre saison³⁶⁹, » tandis que William Mundy Reap du *The Heights* se voit un peu

³⁶⁶ « *The cinema has never seen anything remotely like this 87-minute cartoon. It makes Disney's Fantasia seem like a nursery frieze for toddlers.* » [Barker cité par Stephan Glynn, *A Hard Day's Night: The British Film Guide 10*, London : I.B.Tauris, 2005, nous traduisons]

³⁶⁷ « *The key film of the Beatles' era. [...] It combines sensory stimulation with the art of the now in a way that will appeal to teenage ravers and Tate-Gallery goers alike.* » [Walker cité par Bill Harry, *Beatlemania - The History of Beatles on Film*, Suffolk : Virgin Books Great Britain, 1984, pp. 42-43, nous traduisons]

³⁶⁸ « *The British magazine Punch observes that the Lennon/McCartney songs used in the film seem to have been conceived and brought forth in the pure and simple spirit of mystical innocence like the painting of Chagall, and like Chagall's works, the film tries to include everything in the world to make up its own cosmos.* » [dans le documentaire *The Beatles' Mod Odyssey*, 1968, nous traduisons]

³⁶⁹ « *stoned or straight, the Yellow Submarine is an experience so unpretentiously beautiful that it must qualify as one of the guaranteed good trips—in the very best sense of the term — of this or any season,* » Martin Smith (1968, 22 nov.), « 34th the Silver Screen - The Yellow Submarine, » *The Daily Pennsylvanian* (Pennsylvania), p.18, <https://dparchives.library.upenn.edu/cgi-bin/pennsylvania?a=d&d=tdp19681122-01.2.48&srpos=2> consulté le 10 octobre 2018 [nous traduisons]

moins impressionné en disant que « visuellement, c'est l'un des films les plus délicieux que j'ai jamais vu. La musique, bien sûr, est magnifique. L'histoire, malheureusement, n'est pas là³⁷⁰. » Dave Noland et Barbara Ritz écrivent dans le *Stanford Daily* que « *Yellow Submarine* est captivant. Le format de dessin animé libère commodément le film de ce triste désavantage d'être réel. Il profite des possibilités illimitées du média du dessin animé, et ceci est l'essence de sa réussite³⁷¹. » Finalement, il faut noter que la réponse du public à *Yellow Submarine* fut elle aussi en général très positive, le film bénéficiant encore d'une bonne réputation de nos jours (il maintient une classification de 97% sur Rotten Tomatoes et 7.4/10 sur IMDb³⁷²).

Si la richesse artistique de *Yellow Submarine* et l'universalité de son récit sont les principales causes de son succès, aidant non seulement à la propagation d'une (fausse) image affable et inoffensive du groupe avec la confirmation de la place du cinéma d'animation comme forme d'art universellement pertinente, le rôle le plus important joué par le film auprès de son public fut sans aucun doute celui de réparer les dégâts que certains événements de l'année précédente avaient provoqué dans leur image publique. *Yellow Submarine* se voit comme une aide précieuse dans ce processus, le film dépeignant le groupe comme si les récentes polémiques n'avaient jamais eu lieu, et démontrant que les Beatles étaient encore capables de fournir un divertissement tous publics, une caractéristique qu'ils avaient échoué à démontrer avec *Magical Mystery Tour*, comme l'explique Denis O'Dell :

Premièrement, l'affabilité immense des Beatles animés a d'une certaine façon annulé les effets indésirables de la mauvaise publicité et de la polémique qui avaient été causées par le fiasco de *Magical Mystery Tour* et les déclarations publiques de Paul [McCartney] sur son usage du L.S.D. Deuxièmement, et comme les films de James Bond des années soixante l'avaient fait, *Yellow Submarine* a été un précurseur important des blockbusters de nos jours qui, à travers le merchandising qui les est associé,

³⁷⁰ « *Visually it is the most delightful movie I have ever seen. The music, of course, is wonderful. The plot, unfortunately, isn't there,* » William Mundy Reap (1968, 19 nov.), « "Yellow Submarine" Beatle's win again, in animation, » *The Heights* (Boston), p. 13, <https://newspapers.bc.edu/?a=d&d=bcheights19681119.2.44&srpos=4> consulté le 11 octobre 2018 [nous traduisons]

³⁷¹ « *Yellow Submarine is enthralling. The cartoon format conveniently frees the film from that very unfortunate handicap of being real. It takes full advantage of the limitless possibilities of the cartoon medium, and this is the essence of its achievement,* » Dave Noland et Barbara Ritz (1968, 1 nov.), « Review: *Yellow Submarine*, » *The Stanford Daily* (Palo Alto), p. 6, <https://stanforddailyarchive.com/cgi-bin/stanford?a=d&d=stanford19681101-01.2.25&srpos=1> consulté le 15 octobre 2018 [nous traduisons]

³⁷² chiffres consultés le 4 août 2019

sont conçus pour générer des bénéfices au-delà de la vente de billets. [...] Dans une note plus positive, le film a été l'un des premiers exemples du cinéma d'animation à grande échelle qui plaisait aux adultes ainsi qu'aux enfants³⁷³. »

Toutefois, la perspective des Beatles par rapport à leur propre film était très différente de celle de la plupart des critiques et du public : le groupe regardait le projet comme une réalité qui ne leur appartenait pas, son concept se situant idéologiquement et artistiquement très loin de leur approche créative. Peter Doggett décrit le dédain du groupe en disant que le film « est devenu une espèce de blague amère aux sessions d'enregistrement des Beatles. À chaque fois qu'ils étaient déçus d'un *playback*, Lennon ironisait : « ça suffit pour le film »³⁷⁴. » L'attitude cynique de Lennon démontre non seulement le mépris des Beatles par rapport au projet mais aussi leur conscience que le portrait que le film faisait d'eux n'avait rien à voir avec leur identité de 1968. Cet aspect, qui ne peut pas être négligé quand l'on discute de l'importance de *Yellow Submarine* dans les représentations du groupe, ne passe pas inaperçu pour quelques voix critiques plus attentives de l'époque non plus (comme celle de Pauline Kael du *New York Times*), qui soulignaient précisément l'éloignement entre ce qu'on voyait à l'écran et les « vrais » Beatles, tout en signalant ses conséquences : un décalage identitaire important et fantaisiste.

³⁷³ « First of all, the immense affability of the cartoon Beatles went quite some way to dispel the adverse effects of the bad publicity and controversy resulting from the *Magical Mystery Tour* fiasco and from Paul [McCartney]'s pronouncements about his use of LSD. Secondly, like the Bond films of the sixties, *Yellow Submarine* was an important precursor to today's multi-media blockbusters which, through tie-in merchandising, are designed to generate revenue in addition to box-office takings. [...] On a more positive note, the film was one of the first examples of a large-scale animation that successfully appealed to adults and children alike. » [Denis O'Dell, (avec Bob Neaverson), *At the Apple's Core: The Beatles From the Inside*, Londres : Peter Owen, 2002, p. 85, nous traduisons]

³⁷⁴ « The movie became a sour joke at Beatles recording sessions. Every time they were disappointed by a playback, Lennon would quip: "It'll do for the film." » [Peter Doggett, « Underwater Treasure, » (362-365) in *The Beatles: Ten Years That Shook The World*, sous la dir. de Paul Trynka, Londres : Mojo/The Book People, 2004, p. 362, nous traduisons]

3. Proposition culturelle du film

3.1. Un paradoxe au niveau socio-culturel : l' « *escape* » pacifiste de *Yellow Submarine* contrastant avec la réalité de son contexte

« Le film promouvait les valeurs de la contre-culture : la paix, l'amour, le bonheur, et le travail collectif dans la communauté d'une façon non-violente pour qu'on puisse achever une société utopique. Néanmoins, il le fait sans aucune référence aux drogues, à la sexualité, au proteste³⁷⁵. »

Comme Piotrowski l'explique dans la citation ci-dessus, *Yellow Submarine* est une espèce de portrait métaphorique de l'utopie « paix et amour » des années soixante, mais il semble oublier que les adolescents de 1968 ne sont plus les pacifistes innocents de 1967. Tandis que certains d'entre eux optaient pour fuir les grandes villes, une migration qui résulte dans la création et prolifération des communautés hippies à la campagne, la plupart commençait à s'engager politiquement d'une façon plus violente — la création de groupes comme les Black Panthers et les Weather Underground se portant comme l'un des principaux exemples. Toutefois, *Yellow Submarine* ne reflète pas ni ce côté plus politisé, semblant s'éloigner de son contexte socio-culturel, ni l'engagement croissant des Beatles par rapport à ce que les entourait, créant un paradoxe entre ce qu'on voit à l'écran et la réalité.

Ce décalage devient le cible de la plupart des avis moins positifs à l'occasion de la sortie du film. Un de ceux-ci venait de George Melly, qui au début des années soixante-dix écrit *Revolt Into Style* en essayant de faire un point de situation sur la pertinence sociale de la Pop. Dans son livre, Melly affirme que *Yellow Submarine* a été « finalement peut-être plus préjudiciable au côté révolutionnaire de la Pop que l'agression la plus directe et frontale, » expliquant que « malgré son style visuel éclectique et son symbolisme soigné, [le film] tire fortement parti du passé des Beatles. Il nous force à évaluer leur musique de toutes les périodes. Il met [les Beatles] en perspective, et présente une espèce d'histoire en boîte animée³⁷⁶. » Les déclarations de Melly rappellent la

³⁷⁵ « *The film promotes the values of the counterculture: peace, love, happiness, and working together as a community in a nonviolent way in order to achieve an utopian society. However, the film does this without any references to drugs, sexuality, or protest.* » [Stephanie Anne Piotrowski, "All I've Got To Do Is Act Naturally": *Issues of Image and Performance in the Beatles' films*, thèse, Université de Exeter, 2008, p. 190, nous traduisons]

³⁷⁶ « *[It was] perhaps in the end more damageable to pop in its revolutionary role than the most direct frontal assault. This was because, despite its eclectic visual style and its neat symbolism, it drew heavily on the Beatles' past. It forced us to evaluate their music from every period. It placed them in a perspective, presented a kind of animated potted history.* » [George Melly, *Revolt Into Style*, New York : Doubleday & Company, 1971, p. 199, nous traduisons]

normalisation que l'*establishment* faisait de la contre-culture, en la rendant neutre, stérile, et inutile dans la lutte socio-culturelle, cette exploitation permettant un meilleur contrôle de son rôle révolutionnaire tout en fournissant une fausse impression de révolte au public.

Les objectifs ouvertement commerciaux et financiers du film furent aussi l'un des aspects les plus critiqués par ceux qui regardaient *Yellow Submarine* au-delà de sa façade de fantaisie enchantée. En discutant des manoeuvres publicitaires autour du film, et dans une époque où la contre-culture devenait progressivement plus politisée, la critique de cinéma du *New York Times* Pauline Kael se demandait ironiquement si « ce n'était pas tout ce contre quoi s'opposaient les Beatles ? La façon dont les attaques contre la société de consommation sont devenus des produits de consommation est, pour le dire délicatement, décourageant³⁷⁷. » Peter Doggett, à son tour, rappelle que l'album de la bande-sonore du film n'était lui-même qu'une simple obligation contractuelle, mais qu'il avait été promu comme s'il s'agissait d'un tout nouvel album des Beatles : en réalité, il n'était qu'une compilation de chansons dont seulement quatre étaient des inédits, la totalité de la face B ne contenant que de la musique instrumentale écrite par George Martin. Ceci dégrade l'image du film, dévoilant que le propre concept de *Yellow Submarine* n'était plus qu'une opération commerciale³⁷⁸.

Si l'on analyse attentivement tous ces aspects, l'on peut facilement s'apercevoir que le film se voit coincé entre deux réalités représentatives : tandis que, d'un côté, le statut d'oeuvre cinématographique « majeure » et révolutionnaire accordé à *Yellow Submarine* en raison de sa richesse esthétique s'associe à une réception plus ou moins exempte de polémiques, permettant que le film puisse devenir l'une des représentations des Beatles les plus consensuelles et largement diffusées au fil des décennies, il s'agit aussi du film le moins convaincant en ce qui concerne le reflet de l'identité du groupe et de son époque au moment où il fut fait. Ce décalage représentatif nous permet d'affirmer que la réussite de *Yellow Submarine* peut être regardée d'une manière à la fois négative et positive, selon le prisme d'analyse : or, et même si le film « reflète des points de vérité sur les gens et la société³⁷⁹, » comme le défend Halley, il apparaît plus proche d'une projection

³⁷⁷ « *Wasn't all this supposed to be what the Beatles were against? The way attacks on consumer society become products to be consumed is, to put it delicately discouraging.* » [Pauline Kael (1968, 30 nov.), « Metamorphosis of the Beatles, » *The New Yorker* (New York), p. 153, <http://archives.newyorker.com/?i=1968-11-30#folio=152> 2004, p. 135, nous traduisons]

³⁷⁸ Peter Doggett, « Underwater Treasure, » (362-365) in *The Beatles: Ten Years That Shook The World*, sous la dir. de Paul Trynka, Londres : Mojo/The Book People, 2004, p. 364

³⁷⁹ « *[Yellow Submarine] reflects points of truth about people and society.* » [Halley cité par David Pritchard et Alan Lysaght, *The Beatles: An Oral History*, New York : Hyperion, 1998 & Lysaght 1998, p. 262, nous traduisons]

utopique d'une identité collective des Beatles que d'une représentation visuelle précise du groupe. Il est donc sans doute prudent que nous regardions *Yellow Submarine* plutôt comme un outil renforçant la pertinence globale des Beatles en 1968 — en même temps qu'il se construit dans une dimension qui lui est parallèle. Ainsi, et même si le message communiqué par le film en matière de l'image est universel et démocratique, ceci ne signifie pas qu'il puisse permettre une meilleure compréhension du groupe, ni qu'il ajoute quoi que ce soit au récit évolutif des Beatles en matière de véracité identitaire.

Bob Neaverson discute aussi du paradoxe narratif du film, expliquant que *Yellow Submarine* reflète non seulement les philosophies légèrement obsolètes du « *flower power* » au lieu de l'ambiance révolutionnaire de 1968 mais aussi l'apparente neutralité du groupe, qui dans le film paraissait incapable d'assumer une position, leurs personnages comptant plutôt sur le pouvoir de la musique que sur l'action politique directe³⁸⁰. Or, l'engagement socio-politique des Beatles en 1968, qui commençait à se voir publiquement à travers leur image projetée dans les journaux, leur musique, et leurs vidéos musicales, est complètement absent du portrait du groupe fait par *Yellow Submarine*, leur contribution minimale au projet étant sans doute à l'origine de l'absence de références politiques. En illustrant une identité publique qui en 1968 était déjà obsolète, *Yellow Submarine* n'est pas capable de dépeindre les préoccupations de la jeunesse de son époque : la différence entre l'esprit inclusif et, d'une certaine façon, spirituellement élevé de *Yellow Submarine* et la réalité de 1968 est abyssale, le film comportant une dimension importante d'« *escape* » qui paraissait condamnée à disparaître de la contre-culture.

C'est précisément cette dimension qui permet d'inscrire *Yellow Submarine* dans cette deuxième partie de notre thèse, où ce motif a encore un poids important. Mais il faut signaler que cet « *escape* » se voit aussi dans la relation que le film établit avec son public : en proposant un regard fantaisiste sur les Beatles et son époque, *Yellow Submarine* permet un oubli (même si éphémère) non seulement de la violence croissante du quotidien socio-politique occidental mais aussi de la crise interne du groupe, qui commençait à devenir publiquement visible.

³⁸⁰ « *While such militant factions would possibly have welcomed the fact that the Beatles, in Yellow Submarine, instigate a symbolic social revolution by establishing a new world order in Pepperland, it is clearly symptomatic of both the film's 1967 genesis and the Beatles unwillingness to relinquish their advocacy of 1967's peace-oriented philosophies, that the 'revolution' is achieved more through the redemptive consciousness raising-powers of music and nature than by violent retribution.* » [Bob Neaverson, *The Beatles Movies*, Londres : Cassell, 1997, pp. 89-90, nous traduisons]



97. Les « Blue Meanies » représentant l'*establishment* contre lequel les jeunes se battaient — les Beatles du film utilisant plutôt le pouvoir de la musique et de l'amour

3.2. L'avant-gardisme stylistique et esthétique du film comme contribuant à l'image de « pionniers » des Beatles

Yellow Submarine se sert de techniques d'animation pionnières et croise des influences allant des affiches psychédéliques aux mouvements artistiques du début du siècle, comme le surréalisme ou l'expressionnisme abstrait, en même temps qu'il semble vouloir simuler l'expérience du L.S.D.. Ceci aide à maintenir l'image publique des Beatles comme avant-gardistes, qui savent intégrer des nombreuses références artistiques dans leur oeuvre, même s'ils n'ont quasiment pas contribué au film — après tout, le public n'était pas au courant de leur désengagement par rapport au projet.

De ce fait, et même si *Yellow Submarine* n'arrive pas à bien représenter la réalité ni du groupe ni de son époque, son caractère esthétiquement révolutionnaire lui permit de gagner une réputation artistique incontournable, surtout en raison de la manière dont il réussit à mélanger des différents styles visuels et des nouvelles formes d'aborder l'animation cinématographique. Bob Neaverson explique ce croisement de référents artistiques présent dans *Yellow Submarine* :

[Le film était] enraciné dans une variété de styles Pop des années soixante, et l'éclectisme de son imagerie colorée (dessinée majoritairement par l'artiste d'affiches allemand Heinz Edelmann) dérive d'un mélange varié de styles populaires contemporains, y compris l'imagerie de tableaux, d'impressions, et de designs d'artistes du Pop Art comme Peter Blake et Andy Warhol, de l'Op Art de Bridget Riley, de l'art surréaliste et expressionniste, des graphismes psychédéliques des dessinateurs d'affiches underground britanniques et américains comme Martin Sharp et Rick Griffin, et du travail d'illustrateurs populaires comme Alan Aldridge, qui était apparemment initialement associé à la création de quelques esquisses pour l'animation³⁸¹.



98. La séquence de « Eleanor Rigby » montrant un mélange de genres d'animation

Neaverson mentionne aussi l'intérêt généralisé de l'époque par la production d'imagerie qui pouvait simuler l'expérience du L.S.D. (un trait que l'on observait déjà dans quelques séquences de

³⁸¹ « *rooted in a range of sixties pop styles, and the eclecticism of its colour imagery (designed largely by German poster artist Heinz Edelmann) is derived from a vast range of popular contemporary styles, including imagery culled from pop art paintings, prints and designs of artists such as Peter Blake and Andy Warhol, the 'op' art of Bridget Riley, surrealist and expressionist art, the psychedelic graphics of British and American underground poster designers such as Martin Sharp and Rick Griffin, and the work of popular illustrators such as Alan Aldridge, who was apparently initially involved with creating some of the draft drawings for the animation.* » [Bob Neaverson, *The Beatles Movies*, Londres : Cassell, 1997, p. 84, nous traduisons]

Magical Mystery Tour), et qui est bien présente dans les dessins de *Yellow Submarine*, notamment en raison de leur lien avec l'iconographie des affiches de *acid-rock* de la côte ouest des États-Unis, particulièrement de la zone de San Francisco. Mais les références esthétiques de *Yellow Submarine* ne se restreignent pas aux nouveaux mouvements artistiques des années soixante : continuant avec ses parallélismes entre le film et les beaux-arts, Neaverson compare la séquence de « Lucy in the Sky with Diamonds » à une espèce de « Kandinsky sous L.S.D. », et dit que les horloges de « Sea of Holes » semblent avoir été ressortis directement de « La Persistance de la Mémoire » de Salvador Dali³⁸².



99. Le « Kandinsky sous L.S.D. » de la séquence de « Lucy in the Sky with Diamonds »

Ce mélange de styles issus de la première moitié du vingtième siècle avec les nouvelles tendances esthétiques — une combinaison qui, comme nous l'avons déjà mentionné, était à la base du style psychédélique au cinéma — est exactement ce qui permit que *Yellow Submarine* puisse jouir d'un statut privilégié parmi les films d'animation de l'époque, se détachant largement du modèle Disney pour fournir une nouvelle proposition stylistique pour le genre. Il récupère certains langages artistiques plus ou moins connus du grand public tout en les réinventant d'une manière légèrement post-moderniste, c'est-à-dire, en les touchant légèrement sans jamais les explorer à fond et en les

³⁸² *ibid*, pp. 86-87

mélangeant d'une manière presque superficielle et aléatoire. Ce croisement esthétique novateur — le seul aspect de *Yellow Submarine* qui permet son intégration dans l'esprit de 1968 en raison d'un bricolage stylistique et technique qui devenait de plus en plus la norme — peut être encore regardé de deux côtés qui sont inévitablement liés : l'un, c'est qu'il représente l'homologation d'une esthétique contre-culturelle en tant qu'un langage plus ou moins universel, son élévation artistique ayant été perpétuée par les membres de la contre-culture eux-mêmes ; l'autre, c'est que ce fut précisément cette homologation qui facilita l'appropriation croissante de l'esthétique contre-culturelle par l'*establishment*, qui se vouait alors à capitaliser le marché adolescent en s'adaptant à tout ce qui était à la mode.

Paradoxalement, et si l'on se rappelle que les Beatles n'eurent presque rien à voir avec ni la conception du projet ni l'approche artistique qu'y fut utilisée, les aspects formels de *Yellow Submarine* jouèrent un rôle crucial dans la perpétuation de l'identité du groupe en tant que « *men of ideas* », ce statut d'artistes culturellement informés et intéressés qui était à la base de leur image publique depuis *Help!* et qui avait atteint son apogée avec *Sgt Pepper*. Il est donc intéressant que *Yellow Submarine* puisse se placer aussi loin de la réalité du groupe en ce qui concerne leur représentation effective et en même temps contribuer à la solidification de leur image d'artistes pensants, le traitement esthétique soigné du film et ses références artistiques plus ou moins de niche se voyant au centre de cette projection publique.

Finalement, et si l'on est d'accord sur le fait que les aspects les plus importants de l'héritage de *Yellow Submarine* furent sans aucun doute ceux liés à ses innovations artistiques et techniques, il faut souligner que l'impact de ces innovations se voit aussi à travers leur capacité de réinventer les codes des représentations Pop de la période, privilégiant l'image abstraite et symbolique au détriment de la linéarité identitaire dans les séquences musicales — un trait que les Beatles avaient déjà expérimenté dans les scènes de *Magical Mystery Tour* ne montrant qu'un des membres du groupe ou même aucun. Piotrowski, par exemple, explique que « à travers leur style original, les animateurs [du film] réussirent à détourner l'attention du questionnement problématique que les Beatles faisaient de leur image de Pop stars en créant plutôt des manifestations visuelles de leur musique³⁸³, » en même temps qu'elle associe le concept de « manifestations visuelles » au statut d'artistes du groupe tel que nous l'avons fait plus haut. De ce fait, nous pouvons affirmer que la suppression totale de l'image réelle

³⁸³ « *Through the animators' unusual visual style, they were able to take focus away from the Beatles' problematic questioning of their pop star image and instead create visual manifestations of of the Beatles' music.* » [Stephanie Anne Piotrowski, "All I've Got To Do Is Act Naturally": Issues of Image and Performance in the Beatles' films, thèse, Université de Exeter, 2008, p. 163, nous traduisons]

des Beatles dans le film (et même son remplacement par des personnages qui n'étaient pas représentatifs de la réalité du groupe en 1968), agit d'une façon similaire à l'abstraction représentative de *Magical Mystery Tour* dans la mesure où elle met en valeur l'oeuvre au lieu d'une image pré-formatée du groupe, encourageant la diffusion du produit au lieu de l'idole elle-même.

4. Analyse : bricolage ou déni ?

4.1. Trois réalités des Beatles rassemblées dans un seul portrait : l'attitude de 1964, l'esthétique visuelle de 1967, et la réputation publique de 1968

Yellow Submarine rassemble trois réalités des Beatles dans un seul portrait, démontrant non seulement l'éloignement entre ce qu'on voit à l'écran et le groupe en 1968, mais aussi une certaine incohérence par rapport à la manière dont le public les regardait — surtout si l'on se rappelle que ce portrait fut conçu exclusivement par les responsables du projet, sans la contribution des membres du groupe.

D'un côté visuel, *Yellow Submarine* s'appuie encore sur l'esthétique multicolore du psychédélisme, même à une époque où les Beatles avaient déjà abandonné ce genre de références stylistiques. Cette esthétique se voit non seulement dans l'ensemble de l'animation (l'euphorie de la couleur, les paysages fantastiques, le non-sens fragmenté rapportant au surréalisme dont nous avons déjà parlé comme étant à la base de l'esthétique psychédélique au cinéma) mais aussi dans les vêtements et l'apparence physique des quatre membres du groupe : leurs moustaches, la longueur de leurs cheveux, et leur allure en général sont directement issus de *Sgt Pepper*, mais le film sort à une époque où leur aspect était déjà très différent — ce qui devient évident si l'on compare leur portrait animé avec la séquence filmée à la fin. Mais le décalage identitaire ne s'arrête pas ici : leur attitude en groupe et leur esprit de camaraderie rapporte à 1964 et 65, quand les Beatles attaquaient encore des projets comme une unité et semblaient être toujours insouciantes, heureux, et ensemble — encore le célèbre « monstre à quatre têtes » des temps dorés de la *Beatlemania*. Il est donc difficile d'imaginer les Beatles de 1968, beaucoup plus égoïstes personnellement et professionnellement, se rassemblant pour lutter contre les Blue Meanies pour la libération de Pepperland, une région avec laquelle ils n'avaient aucun lien.

Curieusement, et nous dirions même involontairement, la façon dont ils sont présentés individuellement dans *Yellow Submarine* correspond très bien à leurs personnalités publiques en 1968

— et, d'une manière presque prophétique, au portrait que *Let It Be* fera du groupe l'année suivante. Roland Reiter résume les traits de chacun dans le film en disant que « Ringo [...] est présenté d'une manière qui rappelle [sa] séquence en solo dans *A Hard Day's Night*. [Il] se sent seul et exclu tandis qu'il marche au long d'une rive. [...] Paul McCartney est décrit par le designer Heinz Edelmann comme un « Mozart des temps modernes » [...]. George Harrison apparaît au sommet d'une montagne, perdu dans la méditation transcendante [...]. John Lennon est présenté d'une manière très particulière. [...] L'entrée de Lennon est la plus spectaculaire, vu qu'il ressemble au monstre de Frankenstein au début, et après il se transforme dans une version bande dessinée de John Lennon³⁸⁴ ». Si, dans un premier temps, nous pourrions penser que tous ces portraits individuels sont basés sur des constructions des *personae* publiques de chaque membre qui étaient déjà dépassées au moment de la sortie du film (celui de Lennon est sans doute basé sur le scandale « *more popular than Jesus* », par exemple), nous découvrons qu'il existe aussi, et très ironiquement, un certain retour à ces caricatures pendant leurs dernières années ensemble : Ringo se sent encore éloigné des autres (il abandonne momentanément le groupe pendant l'enregistrement de l'Album Blanc), Paul joue de plus en plus le « Mozart » dans la mesure où il prend le contrôle des projets du groupe et se comporte comme le chef d'orchestre, George nourrit son intérêt pour les philosophies orientales en même temps qu'il y trouve sa voie en tant que compositeur, et John est encore regardé comme un monstre par la presse et l'opinion publique, surtout après son divorce de Cynthia et le début de sa relation médiatique avec Yoko Ono. Donc, et bien que ces portraits puissent avoir été faits avec une intention complètement différente, ceci démontre une certaine permanence de quelques traits de la personnalité publique de chacun, ce qui réduisait le fossé entre les personnages du film et la vraie vie des Beatles en 1968. C'était peut-être cette identification presque subliminale qui a facilité l'engagement du public avec les Beatles de *Yellow Submarine*, faisant du film le reflet non pas d'une vérité sur le groupe mais d'un bricolage suffisamment confortable pour que le public puisse y croire, oubliant momentanément les rapports plus ou moins scandaleux sur la vie publique des Beatles qu'on lisait sur les pages des journaux.

³⁸⁴ « Ringo [...] is introduced in a way that is reminiscent of [his] solo sequence in *A Hard Day's Night*. [He] feels lonely and left out as he wanders along a river bank. [...] Paul McCartney is described by designer Heinz Edelmann as a "modern day Mozart". [...] George Harrison appears on a mountain top, lost in transcendental meditation [...]. John Lennon is introduced in quite a particular way. [...] Lennon's is the most spectacular, as he looks like Frankenstein's monster at first, and then transforms into a cartoon version of John Lennon. » [Roland Reiter, *The Beatles on Film: Analysis of Movies, Documentaries, Spoofs and Cartoons*, Bielefeld : Transcript Verlag, 2015, pp. 120-121, nous traduisons]

4.2. *Yellow Submarine* comme fragmentation niée des Beatles

Même s'il transforme leur image publique en quelque chose de plus ou moins transversalement consensuel (comme *A Hard Day's Night* l'avait fait quatre ans auparavant), le portrait que *Yellow Submarine* fait des Beatles dénonce aussi un déni de leur fragmentation imminente, surtout en raison d'un désaccord entre ce que le public voyait dans le film et ce qu'on lisait sur le groupe à l'époque. Outre l'individualisation croissante au niveau de leur aspect physique et d'intérêts qui était publiquement visible depuis 1966, leurs nouvelles aventures professionnelles se voyaient de plus en plus un résultat d'un ou deux de ses membres que d'un vrai effort collectif, la création d'Apple Corps³⁸⁵ étant un parfait exemple de cela, avec George Harrison déclarant même plus tard qu'il n'avait « presque rien à voir avec Apple, » et qu'il pensait que le projet « avait été fondamentalement la folie de John et Paul — leurs egos qui fuyaient avec eux-mêmes ou avec l'un et l'autre³⁸⁶. » En plus de cette dispersion professionnelle il y avait aussi les scandales publics de chaque membre : après les déclarations de McCartney sur le L.S.D. en 1967, c'était Lennon qui se voyait au centre de l'ouragan — sa relation avec Yoko Ono était fréquemment critiquée par la presse, s'ajoutant à son arrestation pour drogue en octobre et la sortie de *Two Virgins* en novembre, l'album expérimental qu'il enregistre avec Ono et dont la couverture montre le couple en nudité frontale.

Le déni d'une essence (et nous dirions même une innocence) de groupe qui n'existe plus à l'époque de *Yellow Submarine* se traduit dans l'utilisation de quelques traits caricaturaux dépassés liés à leurs interactions les uns avec les autres (ceux utilisés dans leurs premiers longs-métrages et dans les dessins animés qui étaient à l'origine du film), qui semblent vouloir récupérer une unité disparue. La façon dont les Beatles y sont dépeints contraste énormément avec ce qu'on voit par exemple dans les vidéos de « Hey Jude » et « Revolution », tournées à la même époque (et dont nous parlerons plus tard) : les deux réalités ne pouvant pas co-exister simultanément, une doit forcément être de la fiction sur une idée des Beatles qui n'est plus la bonne ni la vraie.

La rapidité avec laquelle les relations entre les quatre Beatles s'étaient détériorées dans une période de moins de douze mois est surprenante. Comme Gaar le décrit dans *Sgt Pepper at 50*, « l'été

³⁸⁵ Apple Corps est une entreprise fondée par les Beatles en 1968 pour remplacer leur première société Beatles Ltd. Au début, elle visait non seulement l'édition phonographique mais aussi d'autres marchés, comme le cinéma, la mode, et la technologie, qui ont été progressivement abandonnés. Elle reste la responsable pour la diffusion des contenus des Beatles sur tous les supports.

³⁸⁶ « *I had very little to do with Apple. (...) I think it was basically John's and Paul's madness — their egos running away with themselves or with each other.* » [Harrison cité par Peter Doggett, *You Never Give Me Your Money: The Battle for the Soul of the Beatles*, Londres : The Bodley Head, 2009, p. 36, nous traduisons]

de 1967 ils avaient tous voyagé en Grèce, voulant s'acheter leur propre île où ils pourraient vivre ensemble en communauté. Un an plus tard, l'idée d'une telle camaraderie n'était qu'un rêve oublié³⁸⁷ ». Turner remarque aussi le court espace de temps écoulé entre une certaine salubrité de leurs relations et la visibilité indéniable de leur éloignement en disant que « la période d'étude en Inde fut la dernière fois que les quatre Beatles avaient été idéologiquement unis. [...] Vers la fin de 1968 le sens d'un point de vue commun à tous les Beatles avait disparu³⁸⁸. » George Harrison confirme cet aperçu plus ou moins généralisé, avouant qu'il le sentait déjà bien avant la création d'Apple Corps, « avant Saville Row et toute cette folie, je le savais après être retourné de l'[ashram] du Maharishi à Rishikesh en avril 1968, que même si l'on avaient tous été liés à la paix, les choses commençaient à se séparer et à s'échapper à toute vitesse³⁸⁹. »

Or, ceci démontre que même si le portrait des Beatles fait par *Yellow Submarine* ne fusse pas si décalé comme nous l'avons décrit, le rythme vertigineux auquel les relations interpersonnelles des quatre Beatles changeaient en 1968 n'aurait jamais été possible à représenter dans un long-métrage — qui est, par défaut, un objet qui prend du temps dès son concept jusqu'à sa sortie en salle.

Pendant les tournages de *Let It Be*, on informe les Beatles que *Yellow Submarine* avait gagné le prix New York Film Critic pour le meilleur film animé. Le groupe ne se montre pas impressionné, et Paul et Ringo se moquent même du producteur, Al Brodax³⁹⁰. Cette réaction dépeint d'une façon très nette le cynisme qui s'était installé au sein du groupe par rapport à la normalisation de la réception des créations artistiques issues de la contre-culture, mais aussi, et d'une manière plus importante, par rapport à eux-mêmes en tant que « les Beatles », un concept qui leur semblait de plus en plus extérieur à eux. C'est exactement l'étrangeté de ce concept, dûment (même si involontairement) caricaturé dans *Yellow Submarine*, qui se voit au centre du désespoir frénétique avec lequel le groupe

³⁸⁷ « *In the summer of 1967 they'd all travelled to Greece, where they contemplated buying their own island where they could live together communally. One year later, the idea of such camaraderie was a forgotten dream.* » [Mike McInnerney, Bill Demain, et Gillian G. Gaar, *Sgt Pepper at Fifty: The Mood, The Look, The Sound, The Legacy of the Beatles' Great Masterpiece*, Londres : Omnibus Press, 2017, p. 153, nous traduisons]

³⁸⁸ « *The study period in India was the last time that the four Beatles were ideologically united. [...] By the end of 1968 the sense of a single Beatles' point of view had gone.* » [Steve Turner, *The Gospel According to the Beatles*, Louisville : Westminster John Knox Press, 2006, p. 156, nous traduisons]

³⁸⁹ « *Well I knew at the beginning, in Wigmore Street, before Saville Row and all that madness, I knew after coming back from the Maharishi's in Rishikesh in April, 1968, that though we had all been plugging into the peace, things were splitting and racing off down a blind back alley.* » [George Harrison (avec Derek Taylor), *I Me Mine*, Londres : Phoenix, 2004, p. 66, nous traduisons]

³⁹⁰ Doug Sulphy et Ray Schweighardt, *Get Back: The Beatles Let It Be Disaster*, Londres : Helter Skelter Publishing, p. 82

conduit une toute dernière recherche de n'importe quelle chose pouvant rappeler leur identité en tant que groupe et de leur pertinence dans la société autour d'eux. Ceci sera illustré précisément par leurs projets suivants, deux forces contraires se voyant au centre de la frustration qu'on verra s'installer au sein des Beatles : si d'un côté ils se lançaient sur un tout dernier effort pour découvrir une direction commune, faisant un retour à leurs racines pour y trouver peut-être une authenticité perdue, ils étaient aussi à peine en train de tout abandonner et d'arrêter de jouer le jeu du succès. *Yellow Submarine*, comme tous les enjeux du monde du spectacle, leur semblait vide et inutile, et ils ne voyaient aucune autre solution que celle d'essayer de donner un dernier souffle à leur carrière ensemble en revenant — autant conceptuellement qu'esthétiquement — à leurs origines.



100. John Lennon, Peter Brown, Paul McCartney, Derek Taylor, et quelques autres fonctionnaires aux bureaux d'Apple Corps à Saville Row en 1968 (crédit photo : Jane Bown/TOPFOTO/The Image Works)

CONCLUSION DE LA DEUXIÈME PARTIE

Il y a deux notions fondamentales pour qu'on puisse bien comprendre les représentations visuelles des Beatles dont nous avons discuté au long de cette deuxième partie de notre thèse : l'abondance et le remplacement. Le simple fait qu'une telle quantité et diversité d'objets puisse avoir été faite en moins de dix-huit mois explique pourquoi nous l'avons appelé « le tour magique des images » — leur absence sur scène encouragea les Beatles à explorer au maximum les différentes

façons de projeter leur image, jouant avec toutes les possibilités techniques et esthétiques que leur étaient offertes.

Mais le fait que les Beatles ne se faisaient désormais représenter que par des images provoque aussi un changement important dans la perception que le public avait d'eux : tandis que les représentations visuelles de la première partie de notre thèse existaient en simultané avec leurs présences effectives dans l'espace public en tant que groupe performatif (les vidéos de « Paperback Writer » et « Rain » ayant été tournées et montrées avant leur tout dernier concert), celles de la deuxième constituent la seule source à travers laquelle l'image publique du groupe se construisait à l'époque de leur diffusion, dictant des changements d'une façon presque exclusive (si l'on ne prend pas en compte leurs interviews télévisées, qui étaient de toute façon très rares).

Si le psychédéisme se voit comme thématique centrale à tous ces objets — et exclusive de la période, les Beatles ne le reprenant plus visuellement par la suite —, il nous aide aussi à comprendre la richesse et même sursaturation d'imagerie qu'on observe dans un espace de temps si court : comme nous l'avons vu, l'esthétique psychédélique s'appuie fortement sur l'euphorie de la couleur et l'explosion de référents visuels, faisant que la présence des Beatles dans l'espace public ne puisse jamais passer inaperçue. Mais l'intégration de cette esthétique dans leurs objets visuels impliquait aussi qu'ils fussent regardés comme se positionnant de plus en plus du côté de la contre-culture, marquant l'abandon définitif d'un certain consensus sur leur pertinence et sympathie. Comme l'explique John Harris³⁹¹, *Magical Mystery Tour* en particulier apporte un outil important à l'*establishment* qui, à l'époque, se retournait contre la nouvelle image des Beatles et tout ce qu'ils représentaient — la contre-culture, le nouvel élitisme culturel, les leaders et les symboles des *freaks* et des hippies de tout le monde. Si jusqu'à ce moment-là les attaques contre les Beatles de la part de la presse et du grand public avaient été toujours neutralisés par leur succès indéniable et absolu, l'échec plus ou moins généralisé de *Magical Mystery Tour* les transforma soudainement en cible de toutes les critiques les plus dures qui avaient été retenues pendant les années précédentes — un certain rétablissement de leur image n'ayant lieu qu'avec *Yellow Submarine*, et même alors seulement en raison d'un décalage entre leur portrait fait par le film et la réalité.

L'imagerie psychédélique combinée avec l'absence du groupe de l'espace public provoque aussi l'émergence d'une série de récits parallèles plus ou moins dangereux, et qui voient leurs débuts

³⁹¹ John Harris, « Cruel Britannia, » (327-331) in *The Beatles: Ten Years That Shook The World*, sous la dir. de Paul Trynka, 305, Londres : Mojo/The Book People, 2004, p. 328

précisément avec les objets de cette période : même s'il ne surgit qu'en 1969, le mythe « *Paul Is Dead* » se base sur plusieurs « pistes » qui peuvent être trouvés dans *Sgt Pepper*, dans le single « Strawberry Fields Forever » (John dirait « *I buried Paul* » à la fin de la chanson), ou encore dans la couverture de *Magical Mystery Tour*, un album sur lequel Charles Manson s'est aussi appuyé pour planifier son « Helter Skelter » — après tout, George Harrison lui demandait de ne pas être en retard³⁹². Ceci dérivait non seulement de la paranoïa montante des *sixties*, mais aussi du mystère que le groupe constituait depuis leur arrêt des tournées, leurs créations devenant de plus en plus symboliques, évocatrices, et pleines de significations cachées — du moins pour les quelques fans les plus obsédés.

Un autre aspect plus ou moins transversal à tous ces objets est l'absence de Brian Epstein. Même si le manager du groupe était encore vivant à l'époque de « Strawberry Fields Forever », « Penny Lane », et *Sgt Pepper* (il fut même le responsable de la sortie des deux morceaux en *single* et leur non-inclusion dans l'album, comme nous l'avons dûment expliqué), son influence sur les Beatles — et particulièrement sur la manière dont ils se présentaient publiquement — était déjà très faible : leur décision d'arrêter les concerts avait marqué le début d'une période plus sombre pour Epstein, dont la présence devenait de moins en moins indispensable et qui paniquait devant l'imminence de la fin de son contrat avec les Beatles, prévue en septembre 1967 — même si le groupe avoue plus tard que son renouvellement ne fut jamais remis en question. Cet aspect en particulier est plus visible précisément dans le premier moment de « crise » de cette deuxième partie, la vidéo de « Hello Goodbye » fonctionnant comme un tout dernier adieu au manager qui, après tout, avait été le responsable non seulement du succès du groupe mais aussi de leur image intemporelle issue des temps de la *Beatlemania*. Mais *Yellow Submarine* se voit aussi comme héritier direct des décisions d'Epstein, non seulement car les Beatles y sont dépeints encore comme le groupe tel qu'il avait été rêvé par le manager mais aussi en raison de l'existence-même du film — le contrat avec United Artists et l'autorisation donnée à Al Brodax pour faire un long-métrage animé avaient été tous deux signés par Epstein.

Finalement, nous remarquons qu'un certain équilibre entre l'« *escape* » et la « recherche de soi » qui fait le lien entre ces différents objets est lui aussi changeant, la proportion de « recherche de soi » devenant de plus en plus perceptible à mesure que l'on approche de la « crise ». Si « Strawberry Fields Forever », « Penny Lane », et *Sgt Pepper* montraient encore une certaine assurance de soi de la

³⁹² Manson interprétait « *please don't be long* » (« ne sois pas long s'il te plaît ») des paroles de *Blue Jay Way* comme un appel fait par les Beatles pour qu'il mît son plan en marche le plus vite possible.

part du groupe, qui semblait plus intéressé à fuir l'image que le public avait des Beatles qu'à embarquer dans une recherche plus approfondie de son identité, *Magical Mystery Tour* intègre les deux pôles d'une façon plus équitable en combinant l'« *escape* » inné au récit avec une panique dérivant de la mort d'Epstein, qui demandait une réévaluation profonde de toutes leurs stratégies professionnelles. « Hello Goodbye » explore ce dernier aspect au maximum, se portant même comme hommage au manager et référence à toutes ses contributions à l'image publique du groupe, tandis que *Yellow Submarine* montre les Beatles se retirant complètement de leur propre représentation pour aller chercher leur essence ailleurs.

C'est précisément ce besoin de réinvention de soi forcé par les circonstances qu'on observe à travers « Hello Goodbye » qui va précipiter une toute nouvelle attitude des Beatles par rapport à leurs créations, ce qui se verra naturellement aussi dans leurs représentations visuelles — après tout, c'est la crise d'une période qui permet l'émergence d'une autre. La troisième et dernière partie de notre thèse explore cette dispersion croissante des Beatles, qui se voit non seulement à travers l'éloignement progressif de ses membres mais aussi en raison d'un bouleversement concernant leur identité de groupe, les voyant préoccupés par l'urgence d'un retour à leurs racines et la possible (ré)découverte de soi.

TROISIÈME PARTIE : LA RÉPÉTITION D'UN RETOUR

La thématique dominante est la recherche de soi

La troisième et dernière partie de notre thèse concerne les films et vidéos des Beatles produits entre 1968 et 1969. Dans cette dernière étape, l'image du groupe se détériore publiquement, en dévoilant des musiciens qui ne semblent plus vouloir cacher leurs divergences internes. Le paradoxe de ces objets est qu'ils montrent le groupe faisant un retour conceptuel et esthétique à leurs racines tout en essayant de retrouver l'élément alchimique qui les soudait les uns aux autres, mais dévoilant aussi l'image d'un collectif fatigué et de moins en moins intéressé par les dynamiques de groupe et par le concept même de « Beatles. »

Ce qui relie les objets dont nous discutons dans cette troisième partie est qu'ils apparaissent comme des répétitions — esthétiques ou conceptuelles — du film *Let It Be*, celui-ci représentant le point d'arrivée de la carrière des Beatles mais aussi un certain retour à leurs débuts dans la mesure où le film se voit comme antithèse de leur premier long-métrage *A Hard Day's Night*, opposant fiction et documentaire, homogénéité et hétérogénéité, début et fin. Cette antithèse met aussi en évidence les deux pôles thématiques de notre recherche : tandis que *A Hard Day's Night* discutait surtout de l'« *escape* » comme conséquence directe de la *Beatlemania*, *Let It Be* nous montre plutôt la « recherche de soi » paniquée d'un groupe d'individus qui semble avoir oublié comment fonctionner en tant qu'unité. Finalement, ces deux films représentent aussi deux moments-clés de la décennie : là où *A Hard Day's Night* illustre l'euphorie du début des *sixties*, se démarquant de la sagesse grise de l'après-guerre, *Let It Be* s'insère dans un ensemble de représentations d'une décadence inévitable de son époque, parfait exemple de ce que nous appelons « l'esthétique de la fin ».

Tandis que la vidéo de « Lady Madonna » constitue une sorte de répétition de *Let It Be* au niveau esthétique (utilisant la sobriété du « *roots rock* » qui remplace la flamboyance psychédélique dans la musique Pop à partir de 1968) et conceptuel (montrant le groupe en coulisses), les vidéos « Hey Jude » et « Revolution » proposent un premier regard sur les nouvelles dynamiques représentatives du langage performatif des Beatles, explorées pendant les tournages du concert sur les toits d'Apple Corps qui clôture *Let It Be*, ayant été filmées par le même réalisateur, Michael Lindsay-Hogg. *Let It Be*, à son tour, semble rassembler tous ces éléments dans une dernière tentative d'un

retour à une réalité collective perdue — l'échec démontrant que le tout est plus que la somme de ses parties ; et finalement la vidéo de « Something » émerge comme épilogue de *Let It Be*, le refus des quatre membres d'être même filmés ensemble illustrant ce que *Let It Be* semblait tant vouloir dissimuler : leur séparation inévitable.

I. « LADY MADONNA » : LA RÉPÉTITION D'UN CONCEPT

Si l'on revient à la question des deux pôles représentatifs transversaux à tous les objets visuels de notre recherche, le moment qui marque l'abandon presque total de la thématique de l'« *escape* » est sans doute (et paradoxalement) leur voyage en Inde du début de 1968. En accomplissant un même projet ensemble — même s'agissant des vacances —, les Beatles croyaient qu'ils y trouveraient leur essence en tant qu'unité, et qu'un intérêt en commun pourrait minimiser les préoccupations individuelles de chacun des membres en faveur du collectif. C'est cette « recherche de soi » du groupe — qui donnera finalement lieu à *Let It Be* l'année suivante — alliée à un changement crucial du contexte socio-politique et culturel qui nous aide à comprendre la façon dont leur image publique se façonne à partir de cet instant, contrastant énormément avec celle de quelques mois auparavant.

Les premiers signes de cette nouvelle période arrivent précisément avec la vidéo de « Lady Madonna, » dont la principale contribution au changement de l'image publique des Beatles se manifeste par le rôle qu'elle joue dans la répétition du grand « retour aux racines » des Beatles dans *Let It Be* : l'utilisation d'images en coulisses agit comme prélude stylistique pour le dernier long-métrage du groupe, permettant au public d'acquérir une perception plus « réelle » et sérieuse de leurs dynamiques de travail tout en fournissant une perspective moins ludique et fantaisiste que celle qui avait été fomentée par *Magical Mystery Tour*. Cette approche plus sobre est soulignée par la création d'Apple Corps, qui même en n'ayant pas de représentation visible dans les objets de notre recherche contribue à la transformation de leur réputation publique, qui passe de leaders de la contre-culture à celle d'hommes d'affaires, ajoutant une nouvelle dimension à l'image de « *men of ideas* » du groupe : les Beatles se voient désormais acculés dans l'étrange paradoxe de Peter Pan qui se donne des allures de patron, des adultes qui se sont toujours comportés comme des enfants mais qui sont soudainement obligés de grandir.

Pour mieux comprendre les débuts de cette nouvelle ère visuelle du groupe nous commencerons par décrire le but et le concept de la vidéo « Lady Madonna » et son importance dans l'établissement d'une nouvelle esthétique pour le groupe en particulier et la musique Pop en général

(le « *roots rock* ») mais aussi les particularités de ses tournages et le piège caché : la vidéo a été tournée pendant une répétition de « Hey Bulldog » et montée plus tard avec le son de « Lady Madonna, » illustrant les nouvelles possibilités de ce média visuel. Nous discuterons ensuite du contexte de réalisation de la vidéo, qui précède le voyage du groupe en Inde et l'enregistrement de l'Album Blanc — à notre avis, deux éléments fondamentaux afin de comprendre la position intermédiaire des Beatles face à leur carrière qui est signalée dans cette vidéo, entre dispersion et quête de direction commune. Finalement, notre analyse portera sur « Lady Madonna » comme première tentative de retour à l'essence du groupe, tout en permettant une exploration de l'espace privé alors absente de leurs représentations précédentes.



101. La sobriété des vêtements des Beatles et les choix esthétiques de la propre vidéo démontrent comment « Lady Madonna » s'éloigne de la période psychédélique du groupe

1. « Lady Madonna » : une nouvelle approche stylistique

1.1. Description de la vidéo

Si l'on compare la quantité de vidéos musicales tournées en 1966 avec celle de 1968, on peut facilement remarquer que la manière de diffuser et promouvoir un tube avait drastiquement changé en un très court espace de temps. Plusieurs raisons permettent d'expliquer ce changement, et qui vont de la réinvention de l'industrie musicale, qui en visant surtout le marché adolescent devenait de plus en plus l'une des plus importantes sources de revenus issus du monde du divertissement, à la culturisation d'un genre (la Pop) qui avait été initialement regardé comme jetable et insignifiant mais qui gagnait désormais un statut plus digne et noble, passant par la modernisation technique des médias visuels qui permettait qu'un plus grand pourcentage de la population ait accès aux nouvelles tendances culturelles. La vidéo promotionnelle de « Lady Madonna » représente clairement ce tournant dans l'industrie dans la mesure où, à ce moment-là, réaliser une vidéo pour promouvoir au mieux un *single* était devenu une pratique courante. Mais cette banalisation avait aussi des conséquences, notamment un désintérêt croissant par le côté nouveauté du média, ce qui aide sans doute à expliquer un certain désengagement des Beatles par rapport aux tournages : ils se sentaient de plus en plus ennuyés de par leurs obligations professionnelles, rejetant le côté le plus gênant de leur métier en se servant de leur statut artistique sans précédent — qu'ils rappelaient autant de fois que nécessaire — pour justifier ce mépris.

L'importance de « Lady Madonna » (la vidéo ainsi que le morceau) pour comprendre la nouvelle direction artistique du groupe se voit principalement de deux façons : d'une part, elle représente le premier signe vital des Beatles après l'échec de *Magical Mystery Tour* (ce qui demandait peut-être un petit peu plus d'humilité de leur part concernant les enjeux nécessaires à la bonne diffusion du morceau), montrant un phénix tout puissant s'élevant de ses cendres ; d'autre part, elle marque l'abandon définitif d'un sous-genre esthétique de la Pop (le psychédéisme) qui s'était démodé au profit d'une attitude musicale et visuelle plus dure. Comme John Harris le défend dans son texte *Back To The Future*³⁹³, « Lady Madonna » joue un rôle crucial dans la prolifération d'un nouveau sous-genre musical appelé simplement « rock, » le morceau représentant un tournant stylistique important dans la musique Pop tout en nous démontrant que les Beatles continuaient de bien jouer le rôle de pionniers esthétiques de leur époque. « Lady Madonna » est donc un exemple

³⁹³ John Harris, « Back To The Future, » in *The Beatles: Ten Years That Shook The World*, sous la dir. de Paul Trynka, Londres : Mojo/The Book People, 2004, p. 305

important de cette reprise du rock et du blues³⁹⁴ observée dans la Pop (l'influence principale de la chanson est « Bad Penny Blues » de Humphrey Lyttleton, enregistré en 1956), un sens stylistique habituellement appelé « *roots rock* » central pour les groupes de la fin des années soixante et du début des années soixante-dix : Led Zeppelin, Creedence Clearwater Revival, Eric Clapton (avec Blind Faith, Derek & The Dominoes, ou en solo), sont tous des descendants directs d'un après-psychedélisme directement opposé aux sonorités flamboyantes de 1967.



102. Un plan du début de la vidéo de « Lady Madonna » montrant Ringo à la batterie

C'est donc durant l'aube de ce nouveau mouvement de la musique Pop que Denis O'Dell, le futur directeur d'Apple Films et la personne à qui les Beatles recouraient pour tous leurs projets filmiques, envoie une équipe de tournages au studio où le groupe répétait et enregistrait son nouveau

³⁹⁴ En parlant du panorama plus ou moins général de la musique Pop en 1968, Barry J Faulk rappelle que la plupart des événements importants de l'année avaient été organisés autour des reprises du rock'n'roll, ce qui coïncidait avec le moment où le mot « rock » a communément été accepté comme terme désignant ce genre musical, comme l'observe Allan F. Moore (Barry J. Faulk, *British Rock Modernism 1967-1977*, Surrey : Ashgate, 2013, p 93). Jon Savage, à son tour, souligne que c'est en 1966 que ce qu'était communément appelé « pop progressive » est devenu « rock » (dans le documentaire de Paul Tickell, *1966 - 50 Years Ago Today*, BBC Arena, 2016).

single « Lady Madonna ». Comme ils devaient partir en Inde quelques jours plus tard, la vidéo devait servir de substitut visuel du groupe — qui de toute façon ne promouvait plus ses nouveaux *singles* avec des performances —, aidant à diffuser le morceau pendant son absence.

Le concept de la vidéo de « Lady Madonna » est très simple, et s'intègre dans cette nouvelle esthétique de « retour aux racines » : il se base essentiellement sur la captation des dynamiques de travail d'un groupe répétant son nouveau *single*, une approche légère du style documentaire « pris-sur-le-vif » qui apparaissait comme une solution pratique d'un côté esthétique et promotionnel. Les tournages ont eu lieu dans les studios d'Abbey Road le 11 février 1968 et le montage quelques jours plus tard, les membres du groupe étant déjà partis en vacances. Mais ce qu'on voit dans la vidéo finale ce n'est pas les Beatles jouant « Lady Madonna » : le jour des tournages le groupe se déclare lassé de ce morceau (déjà enregistré quelques jours auparavant, de toute façon), préférant jouer « Hey Bulldog, » qui sera plus tard intégré dans la bande sonore de *Yellow Submarine*, afin de profiter au mieux du temps en studio avant leur départ en Inde³⁹⁵. O'Dell se montre bouleversé : il avait besoin d'une vidéo pour le *single*, et non pour un tout autre morceau. Il finit donc par accepter de filmer leur performance de « Hey Bulldog, » et par monter ensuite le son de « Lady Madonna » sur ces images — ce qui ne se révèle pas trop difficile en raison de la similitude entre les structures rythmiques des deux chansons. Le caractère insolite de ce processus démontre aussi l'émergence d'une multitude de nouvelles possibilités concernant la fabrication d'une vidéo musicale : même si le caractère plus « artistique » observé dans « Strawberry Fields Forever » et « Penny Lane » est absent dans « Lady Madonna, » ce nouveau média était désormais envisagé comme infiniment malléable, offrant plusieurs solutions visuelles qui mélangeaient la production plus ou moins élaborée d'une espèce de court-métrage et le simple enregistrement visuel d'une performance en *playback*, ce qui manifestait de plus en plus son hybridité.

1.2. Contexte de la réalisation de la vidéo : les Beatles politisés

Premier objet visuel des Beatles après *Magical Mystery Tour*, « Lady Madonna » signale un changement radical en termes d'esthétique visuelle, d'approche conceptuelle, et de l'image qu'elle transmet du groupe : les Beatles sont montrés en coulisses, travaillant, sérieux — contrastant avec le

³⁹⁵ Cushley appelle la vidéo « l'étrange cas de la Madonna et du Bulldog » [Joe Cushley, « Boys On Film, » in *The Beatles: Ten Years That Shook The World*, sous la dir. de Paul Trynka, Londres : Mojo/The Book People, 2004, p. 307

portrait coloré et flamboyant de leur précédent film. Après tout, et comme nous l'avons déjà mentionné, le début de 1968 marque aussi l'éloignement des Beatles des drogues psychédéliques, qui furent à leur tour dûment remplacées par un plus grand intérêt pour la spiritualité.



103. Les Beatles sont montrés en coulisses dans la vidéo de « Lady Madonna »

Il va donc sans dire que le moment précis où l'image visuelle des Beatles change de façon drastique et publiquement visible est celui de la vidéo de « Lady Madonna, » qui voit l'échec de *Magical Mystery Tour* être suivi de l'adoption d'une toute nouvelle image physique, plus branchée et négligée, comme si les Beatles de leur dernier projet filmique n'existaient plus. Et au fur et à mesure que leur apparence visuelle collective s'éloignait du psychédéisme de 1967, ils commençaient aussi à parler de plus en plus ouvertement de questions liées au contexte socio-politique, suivant la tendance de leur génération en montrant un plus grand engagement avec ce qui les entourait. Ceci aide au passage des Beatles d'un statut d'êtres exclusivement créatifs, qui les voyait détachés de tous les domaines non directement liés aux arts ou à la culture populaire, au statut d'individus engagés, avec une opinion publique sur les événements politiques et sociaux de leur époque. Jonathan Gould décrit

cette nouvelle identité du groupe au début de 1968 en disant que « les Beatles avaient personnifié une éthique de non-conformité *collective* qui a enlevé le caractère solitaire de la rébellion et lié les ailes activiste et hédoniste de la contre-culture émergente comme peu d'autres choses en étaient capables³⁹⁶ ». Sa citation illustre la capacité du groupe d'incarner la nouvelle identité publique de la Pop *star*, qui à ce moment-là se définissait par le croisement de deux aspects principaux : l'esthétique engagée et révolutionnaire transversale à la plupart des créations artistiques contre-culturelles de 1968 (et dont l'expression dans la Pop se voit à travers le « *roots rock* »), et une certaine décadence issue de l'hédonisme de la jeunesse dorée qui atteindrait son apogée en 1969, et qui commençait lentement à s'installer.

Mais les Beatles n'étaient pas les seuls à changer au début de 1968 : une évolution plus ou moins soudaine dans la perception du public de la situation socio-politique fait que l'ambiance collective change à un rythme vertigineux, la réponse de la contre-culture devenant beaucoup plus sérieuse et même violente. Le journaliste William Rees-Mogg, qui en 1967 écrit le texte dénonçant les arrestations des Rolling Stones comme une persécution de l'*establishment* vis-à-vis des symboles contre-culturels³⁹⁷, explique que « [1967] s'était aplatie devant la violence de 1968, et on avait alors un déclin de l'idéalisme optimiste de la nouvelle génération aux dépens d'une attitude quasiment désespérée³⁹⁸. » Ce changement soudain est aussi mentionné par Davis, qui affirme que « personne qui a vécu pendant 1968 n'a jamais su expliquer adéquatement ce qui est survenu cette terrible année-là³⁹⁹. »

Pour mieux comprendre les liens croissants entre la contre-culture Pop et la politique, rappelons que c'est aussi à ce moment que les Beatles sont abordés par Jean-Luc Godard qui, se rendant compte du potentiel militant lié au pouvoir de leur image publique, souhaite que Lennon joue le rôle du leader révolutionnaire soviétique Leon Trotsky dans son nouveau film. Le réalisateur arrive même à prendre rendez-vous avec les Beatles pour leur parler de son idée, mais ses plans leur

³⁹⁶ « *The Beatles had come to personify an ethic of collective nonconformity that took the loneliness out of rebellion and linked the activist and hedonist wings of the emerging counterculture as few things could.* » [Jonathan Gould, *Can't Buy Me Love: The Beatles, Britain and America*, Londres : Piatkus, 2007, p. 345, nous traduisons]

³⁹⁷ « *Who Breaks a Butterfly On a Wheel ?* », publié dans le *Times* le 1er juillet 1967.

³⁹⁸ « *[1967] spluttered out in the violence of 1968, and you got a decline from the optimistic idealism of the generation of youth to an almost despairing attitude.* » [Rees-Mogg cité par Derek Taylor, *It Was Twenty Years Ago Today*, Londres : Bantam Press, 1987, p. 44, nous traduisons]

³⁹⁹ « *No one who lived through 1968 has yet been able to adequately explain what happened that terrible year.* » [Stephen Davis, *Jim Morrison: Life, Death, Legend*, Londres : Ebury Press, 2005, p. 223, nous traduisons]

semblent malheureusement trop vagues : Lennon, toujours le plus cynique des quatre — même si le plus engagé politiquement — se méfie des intentions de Godard et refuse son invitation. Godard, en colère, accuse tout de suite les Beatles d'un manque d'engagement socio-politique, provoquant ce commentaire de Lennon : « c'est vrai, il a dit que nous devions faire quelque chose. Il est dépité parce qu'il n'a pas réussi à nous avoir dans son film. Cher monsieur Godard, juste parce que nous n'avons pas voulu faire un film avec vous, cela ne signifie pas que nous ne faisons pas plus que vous⁴⁰⁰. » Lennon touchait ainsi un point important du caractère universel, influent, et démocratique de la musique Pop en général et des Beatles en particulier, rappelant qu'ils avaient conscience de ce qui les entourait mais qu'ils n'acceptaient pas se comporter comme des marionnettes pour n'importe quel agenda politique. Godard s'approche alors des Rolling Stones, y trouvant un Mick Jagger bien plus réceptif : le résultat sort quelques mois plus tard sous la forme de *One Plus One* (plus connu comme *Sympathy For The Devil*⁴⁰¹), un film tourné après le mai 68 intercalant des scènes montrant le processus créatif des Stones pendant l'enregistrement de leur album *Beggars' Banquet* avec des séquences politiques qui manquaient une relation apparente avec le groupe de Mick Jagger. Ce projet se porte comme exemple d'une toute nouvelle allure de la Pop naissante en 1968 : la propre nature de l'invitation — un réalisateur qui aborde un groupe Pop très célèbre pour tourner un film sur la situation politique — illustre nettement les nouveaux liens entre la musique Pop, qui jusque là avait été apparemment désengagée et inoffensive, et le caractère plus sérieux des enjeux socio-politiques.

Finalement, il faut noter que même si elle ne produit pas de résultats effectifs, la rencontre des Beatles avec Godard est très importante non seulement pour la perception de l'identité publique du groupe en 1968 mais aussi comme catalyseur conceptuel de leurs futurs projets : le contact avec Jean-Luc Godard est souvent décrit comme le déclencheur de l'idée de Paul McCartney de tourner un film montrant le processus d'enregistrement d'un album, développée un an plus tard, pour devenir le tout dernier long-métrage du groupe — *Let It Be*.

⁴⁰⁰ « *Right, he said we should do something. That's sour grapes from a man who couldn't get us to be in the film. Dear Mr. Godard, just because we didn't want to be in the film with you, it doesn't mean to say that we aren't doing any more than you.* » [John Lennon cité par Peter Doggett, *There's a Riot Going On: Revolutionaries, Rock Stars, and the Rise and Fall of 60s Counterculture*, Edinburgh : Canongate Books, 2008 : 171, nous traduisons]

⁴⁰¹ Il y a d'importantes différences de montage entre *Sympathy For The Devil* et *One Plus One*, le dernier étant le « *director's cut* », la version du directeur. Le premier souffre de nombreuses coupures — du moins selon Godard — surtout dans les séquences dites « révolutionnaires », ce qui démontre les divergences entre le réalisateur (qui voulait que le film soit fondamentalement militant) et le producteur (qui préférait profiter de la célébrité des Rolling Stones pour monétiser son investissement).



104. Godard dirigeant les Rolling Stones pendant le tournage de *One Plus One* (crédit photo : Keystone Features/Hulton Archive/Getty Images)

2. Les prolongements de « Lady Madonna » : entre dispersion et quête de direction commune

2.1. Le voyage en Inde comme « *escape* » temporaire et symptôme d'une crise interne

Déterminante pour comprendre la nouvelle image publique du groupe en 1968, la vidéo « Lady Madonna » est aussi contemporaine d'une série de décisions créatives et professionnelles prolongements de ses qualités représentatives, qui alternent entre dispersion identitaire et quête de direction commune.

La première, c'est le voyage en Inde effectué par le groupe au début de 1968, soulignant notamment l'enthousiasme des Beatles pour le Maharishi qui fait de ces vacances un « *escape* » temporaire de leur situation professionnelle. Mais ce voyage eut aussi des conséquences plus directes dans leur image publique : les Beatles étaient suivis par des caméras de télévision documentant tous les petits détails de leur séjour spirituel, et la diffusion de ces images renforce l'intérêt croissant de l'occident aux philosophies et religions orientales, le groupe se portant une fois de plus comme des

représentants pionniers des nouvelles tendances de la contre-culture. Toutefois, les caméras finissent aussi par montrer les débuts de la crise interne du groupe, Ringo et Paul retournant en Angleterre avant John et George : le voyage collectif avait été envisagé aussi comme une espèce de dernière tentative d'un couple essayant de sauver son mariage, et son but semblait avoir échoué.

L'importance du voyage en Inde afin de mieux comprendre les représentations visuelles du groupe au début de 1968 présente deux aspects : l'un, en démontrant clairement la perception que les Beatles avaient de l'état avancé de leur crise interne en tant que collectif créatif et fonctionnel, tout en précipitant la recherche d'une solution pouvant maintenir le groupe uni (et qui sera finalement mise en marche avec *Let It Be*) ; l'autre, par l'échappée du voyage qu'ils pensaient, dans un premier moment, être la bonne réponse conduisant à la « recherche de soi, » marquant une approche différente de ces deux pôles : tous les objets visuels qui vont suivre (sauf *Yellow Submarine* qui comme nous l'avons vu n'a quasiment pas de contribution active de la part des Beatles) s'appuieront surtout sur une quête de direction commune qu'ils n'avaient pas réussi à trouver pendant leur séjour.

2.2. L'Album Blanc comme acceptation de leurs divergences interpersonnelles et artistiques

« [À cette époque-là] je n'enregistrais pas un groupe de quatre personnes, mais plutôt trois individus qui avaient à chaque fois trois accompagnateurs⁴⁰². »

Pendant leur séjour en Inde, les Beatles travaillent aussi sur les morceaux de leur prochain album *The Beatles*, plus connu sous le nom de *The White Album* — « l'Album Blanc » — dû à sa couverture minimaliste⁴⁰³. L'album devient tout au long des années le témoignage musical définitif du début de leur séparation, facilement perceptible avec la citation de George Martin ci-dessus, et comme l'expliquent plusieurs auteurs : tandis que Robertson dénonce l'absence d'une direction artistique précise en disant que l'album « manque de l'unité formelle de *Sgt Pepper* et d'*Abbey*

⁴⁰² « [Back in those days] I was recording not a band of four, but three fellows who had three accompanists each time. » [Martin cité par David Pritchard et Alan Lysaght, *The Beatles: An Oral History*, New York : Hyperion, 1998, p. 263, nous traduisons]

⁴⁰³ Turner défend que l'absence d'une photographie de groupe dans la couverture de l'album (la première fois que cela arrivait) soulignait la caractère fragmenté de *The Beatles* (Steve Turner, *The Gospel According to the Beatles*, Louisville : Westminster John Knox Press, 2006, p. 157).

*Road*⁴⁰⁴, » Salewitz souligne qu'il consiste à « des croquis de chansons qui sonnaient comme si elles avaient été conçues pour intégrer des disques séparés en solo⁴⁰⁵ ». Ed Whitley, citant Jean-François Lyotard pour mieux expliquer sa fragmentation innée, affirme que l'album est un objet « postmoderne, » un concept dont nous discuterons plus bas en l'appliquant au tout dernier film des Beatles, *Let It Be* : « le postmodernisme questionne et réexamine les idées traditionnelles, et puis il critique ces conclusions assez douteuses⁴⁰⁶. »

Ainsi, et même s'il n'est pas un objet visuel, les caractéristiques représentatives de l'Album Blanc nous aident à cerner les relations au sein du groupe au début de 1968, projetées visuellement non seulement dans « Lady Madonna » (dû à un changement radical de direction artistique) mais aussi dans les deux vidéos suivantes, « Hey Jude » et « Revolution » (qui comme nous le verrons illustrent une certaine fatigue des dynamiques performatives de groupe) : le plus important des documents musicaux des Beatles de 1968 les montre comme ne fonctionnant plus comme une seule unité, sa fragmentation innée représentant plutôt quatre individus différents qu'un groupe qui suit la même direction.

Si l'on dessinait un diagramme de Venn comprenant les deux essences principales⁴⁰⁷ de l'œuvre musicale des Beatles, que nous définissons comme étant la créativité (le moment où ils commencent à créer leur propre style et à n'enregistrer quasiment que des originaux) et l'esprit de groupe (le célèbre « monstre à quatre têtes »), ils ne s'entrecroiseraient qu'à la période entre *A Hard Day's Night*

⁴⁰⁴ « [*The Beatles*] lacks the formal unity of *Sgt Pepper* and *Abbey Road*. » [John Robertson, « The End of the Road, » in *The Beatles: Ten Years That Shook The World*, sous la dir. de Paul Trynka, Londres : Mojo/The Book People, 2004, p. 382, nous traduisons]

⁴⁰⁵ « [*The album*] consisted of rough sketches of songs that sounded as though they had been conceived for separate solo records. » [Salewicz cité par Ed Whitley, « The Postmodern White Album, » in *The Beatles, Popular Music and Society: A Thousand Voices*, sous la dir. de Ian Inglis, Londres : MacMillan Press, 2000, p. 105, nous traduisons]

⁴⁰⁶ « *Postmodernism questions and re-examines traditional ideas, and then critiques those very doubting conclusions.* » [ibid p.106, nous traduisons]

⁴⁰⁷ Cook et Mercer définissent les deux périodes musicales des Beatles comme le « *early period* » (« la première période ») et le « *late period* » (« la dernière période ») : la première comprend les albums *A Hard Day's Night* (1964), *Beatles For Sale* (1964), *Help!* (1965), et *Rubber Soul* (1965), et la deuxième *Revolver* (1966), *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967), *The Beatles* (1968), *Abbey Road* (1969), et *Let It Be* (1970). Il est intéressant de noter qu'ils ne mentionnent ni les albums avant 1964 (*Please Please Me* et *With The Beatles*), ni *Magical Mystery Tour* (1967), ce qui peut être expliqué soit par la prédominance de versions (dans les deux premiers cas), soit par le fait que *Magical Mystery Tour* n'est sorti qu'en EP (au Royaume-Uni) ou comme un album rassemblant une collection de singles déjà existants (aux États-Unis). [Guy Cook et Neil Mercer, « From Me to You: Austerity and Profligacy in the Language of the Beatles, » in *The Beatles, Popular Music and Society: A Thousand Voices*, sous la dir. de Ian Inglis, 86-104, Londres : MacMillan Press, 2000, p. 88]

(1964) et *Magical Mystery Tour* (1967)⁴⁰⁸, *The Beatles* étant le premier album où l'on observe l'individualité de chacun devenir plus importante que l'unité de groupe, tombant pourtant déjà dans l'univers fragmenté dont Whitley parle.

Si leur voyage en Inde leur montre que leur crise interne allait être difficile à résoudre, les premières sessions d'enregistrement de l'Album Blanc les voient accepter cette crise, confirmant qu'ils travaillaient de plus en plus comme des artistes solo, apparemment dégagés des dynamiques de groupe — un stade que nous pouvons aussi observer à travers leur engagement mineur avec *Yellow Submarine*, et qui sera enfin brutalement illustré par *Let It Be* l'année suivante. C'est néanmoins intéressant que George Harrison discute aussi de cette fragmentation présente dans l'album, disant qu'il y avait « beaucoup de trucs individuels, et, pour la première fois, on acceptait que ça soit individuel⁴⁰⁹. » Nous dirons donc que c'est cette acceptation qui change la perception des Beatles quant à leurs dynamiques collectives, et qu'il est précisément leur prise de conscience d'un certain malaise qui s'installait silencieusement au sein du groupe qui les pousse vers *Let It Be*.

L'importance de l'Album Blanc pour notre étude des représentations visuelles des Beatles se voit donc indirectement : il précipite la tentative de réconciliation du groupe après s'être rendu compte de l'état détérioré de leurs relations, s'intégrant de cette manière dans l'ensemble de leurs créations agissant comme des répétitions pour *Let It Be*, et qui se voit à son tour comme l'ultime tentative de récupérer l'essence collective des Beatles.

3. Analyse : la vidéo de « Lady Madonna » comme première tentative de retour à l'essence du groupe

Si l'image des Beatles au studio dans la vidéo de « Lady Madonna » apparaît très importante pour transmettre le portrait d'un groupe uni et sérieux, l'« invasion » du regard du public sur leur espace privé est aussi un aspect crucial dans l'évolution de leurs représentations visuelles car elle

⁴⁰⁸ Il y a néanmoins un léger retour avec *Beatles For Sale*, qui sort entre *A Hard Day's Night* et *Help!*, et qui contient six (sur quatorze) morceaux qui sont des versions. Cela peut être sans doute expliqué par la fatigue résultante de leurs tournées incessantes (et qui est bien visible dans leurs visages dans la photo de couverture) et le manque de temps pour se dédier au travail de studio, et ne signale pas forcément une baisse de créativité.

⁴⁰⁹ « *The new album felt more like a band recording together. There were a lot of tracks where we just played live. There was also a lot more individual stuff, and, for the first time, people were accepting that it was individual.* » [Harrison cité par Martin O'Gorman, « Double Trouble, » (309), in *The Beatles: Ten Years That Shook The World*, sous la dir. de Paul Trynka, Londres : Mojo/The Book People, 2004, p. 309, nous traduisons]

constitue un prélude stylistique pour *Let It Be* — même si, comme nous l'avons vu, le concept de la vidéo naît un peu dans l'esprit de « dernière minute » —, ce partage plus intimiste entre les caméras (et donc le public) et le groupe étant à la base de leur dernier projet filmique.



105. Deux exemples des plans intimistes de la vidéo de « Lady Madonna »

Si d'un côté nous pourrions argumenter que certaines séquences musicales dans *Help!*, notamment « I Need You » et « You're Gonna Lose That Girl, » jouaient déjà avec plusieurs options représentatives que l'espace du studio d'enregistrement offrait, il faut rappeler que ces séquences ont été insérées dans le récit principal du film surtout pour des raisons narratives et que leur caractère assez intimiste n'est qu'une conséquence du besoin de compter avec des numéros musicaux dont la nature performative ne soit pas liée à l'engagement immédiat d'une audience (en opposition avec la plupart des séquences musicales de *A Hard Day's Night*). De ce fait, la manière dont « Lady Madonna » dépeint le quotidien d'un groupe en studio est issue d'une approche singulière du langage de la vidéo musicale, permettant que celle-ci utilise la fascination pour les coulisses de la vie des artistes pour créer une liaison plus étroite (bien qu'illusoire) entre musicien et fan. Ceci peut être encore envisagé comme une nouvelle manière d'explorer l'appropriation des artistes par leur public dont nous avons déjà parlé tout au long de cette thèse, le regard privilégié de type « trou de serrure » qui est au centre de la vidéo de « Lady Madonna » se voyant souligné par de gros plans et des contre-plongées. C'est cet esprit d'intrusion que l'on observera aussi dans *Let It Be*, bien que plus développé et même pervers — surtout si l'on se rappelle que le film dépeint la séparation amère d'un groupe nous ayant comme témoins.



106. Le regard « trou de serrure » observé dans la vidéo

Dans un cadre plutôt lié à l'état des relations interpersonnelles entre les Beatles — ce qui se reflétait inévitablement dans tous les projets qu'ils attaquaient en commun —, « Lady Madonna » est l'un des premiers témoignages visuels du début de leur fragmentation en raison de la façon dont elle dépeint la recherche d'une direction conjointe tout en illustrant un désintérêt croissant des dynamiques de groupe. Ceci peut être observé non seulement par les options esthétiques et conceptuelles de la propre vidéo qui, comme nous l'avons dûment expliqué, agit comme une sorte de répétition pour *Let It Be*, mais aussi dû au refus du groupe de jouer une fois de plus le morceau pour les tournages. On est au début de 1968, et même si les Beatles semblent d'une certaine manière encore engagés dans le travail d'équipe, ils nous paraissent gênés par les échanges créatifs en groupe, voulant déjà tout presser — une impatience dérivant sans doute aussi de l'imminence de leur voyage en Inde.

La vidéo de « Lady Madonna » représente le groupe au début d'une quête d'une nouvelle direction, d'un élément commun qui leur permet de se maintenir réunis — sans le trouver. Comme *Let It Be* le fera un an après, elle dévoile une première tentative de la part des Beatles de revenir à l'essence du groupe, qui se rendait finalement compte de la situation insoutenable. L'image des Beatles transmise par la vidéo est donc marquée par deux aspects fondamentaux, tous deux liés à un bouleversement profond de leur identité personnelle et publique : le premier, c'est la quête d'une nouvelle direction artistique, qui émerge surtout en raison du changement soudain d'approche esthétique (musicale ainsi que visuelle) marqué par « Lady Madonna, » une réinvention qui donne l'impression que les Beatles n'étaient pas confortables avec leurs propres choix identitaires ; l'autre, c'est en illustrant l'individualisation visuelle croissante de chaque membre qui n'est qu'un reflet direct d'une dispersion d'intérêts, et qui, bien que présente depuis au moins la fin des tournées, devenait de plus en plus un obstacle pour le bon déroulement de leurs activités communes — artistiques ou autres. Néanmoins, à ce moment les Beatles (et surtout Paul, qui commence à prendre son rôle de leader auto-imposé plus au sérieux) semblaient encore être dans le déni de l'inéluctabilité d'une séparation, et leur crise interne agit plus comme un catalyseur de cette recherche d'eux-mêmes que comme une réalité inévitable.

II. « HEY JUDE » ET « REVOLUTION » : LA RÉPÉTITION D'UN LANGAGE

Il y a deux aspects fondamentaux pour comprendre le tournant que les vidéos de « Hey Jude » et « Revolution » représentent pour l'image publique des Beatles : le premier, et ayant en tête la visibilité progressive de la détérioration des relations au sein du groupe, est que ces deux vidéos ont été filmées et montrées à peu près au moment de la sortie de *Yellow Submarine* en salle, fournissant un contraste brutal entre la fantaisie psychédélique et joyeuse des Beatles animés et la réalité sobre et sérieuse du groupe en 1968 ; l'autre est le retour que ces vidéos font en matière d'options représentatives, s'appuyant sur un langage performatif rappelant les débuts de la carrière du groupe au lieu de voir les Beatles fabriquer des objets esthétiquement plus risqués et novateurs, comme ils l'avaient fait avec « Strawberry Fields Forever » et « Penny Lane. »

Sortis comme les faces A et B du même disque (le tout premier *single* de leur nouvelle entreprise Apple Corps), les morceaux « Hey Jude » et « Revolution » soulèvent d'importantes questions sur l'état des relations entre les membres du groupe non seulement en raison de la dichotomie musicale qu'ils soulignent, l'opposition créative entre Lennon et McCartney de plus en

plus perceptible, mais aussi au niveau de la manière dont leurs vidéos représentent un désir — on dirait presque un besoin — de ne plus investir dans l'exploration de nouveaux chemins avant-gardistes en commun. À ce point, les Beatles semblaient ne pas vouloir risquer l'équilibre de leurs dynamiques (déjà très difficile à maintenir depuis longtemps) en innovant du côté représentatif, préférant plutôt rester dans une sphère qui les était familière — celle du langage sur scène.



107. Les positions des Beatles dans la vidéo de « Revolution » sont les mêmes que celles observées plus tard dans le concert final de *Let It Be*

Nous commencerons ce chapitre en décrivant les deux vidéos (toujours abordées en simultané en raison de leurs similitudes conceptuelles et esthétiques, comme nous l'avons fait avec « Paperback Writer » / « Rain » et « Strawberry Fields Forever » / « Penny Lane »), tout en précisant les détails de leurs tournages, leur but, leurs caractéristiques, et leurs options esthétiques et de langage. Nous parlerons ensuite de la réception de ces vidéos, qui ont permis au public de voir les Beatles sur scène pour la première fois depuis leur performance de « All You Need Is Love » l'été précédent. Puis, nous

discuterons du contexte de leur création, notamment de la manière dont elles fournissent un regard sur les « Beatles politisés » — ce qui arrive surtout en raison des paroles de « Revolution » et l'esthétique intégrative de « Hey Jude ». Finalement, notre analyse portera sur comment ce retour à la performance linéaire (et qui avait été d'une certaine façon initiée par « Hello Goodbye ») nous permet d'intégrer les vidéos quasi totalement du côté de la « recherche de soi, » et sur la manière dont elles constituent une répétition de plus pour *Let It Be*, notamment pour la séquence du concert final sur les toits.

1. « Hey Jude » et « Revolution »

1.1. Détails de fabrication

Si l'on s'accorde sur le fait que les représentations visuelles les plus proches de la réalité identitaire des Beatles en 1968 sont celles dérivant plutôt de leurs vidéos musicales que de leur nouveau long-métrage, *Yellow Submarine*, il devient important d'analyser attentivement les deux vidéos que le groupe tourne juste après leur retour de vacances en Inde, « Hey Jude » et « Revolution, » afin de comprendre l'image que le groupe projetait à ce moment-là.

Tandis que, comme nous l'avons aussi déjà vu, la vidéo de « Lady Madonna » explorait un nouveau territoire conceptuel (en manipulant des images du groupe en coulisses afin de laisser penser qu'ils jouaient en effet le morceau correspondant) tout en lançant les bases stylistiques d'une approche visuelle qui serait développée dans *Let It Be*, avec « Hey Jude » et « Revolution » les Beatles font un retour à leur langage sur scène et à la simulation d'une performance effective — du moins celle qui était associée à une apparition télévisée plus ou moins traditionnelle. Cet héritage se voit à travers le concept de leurs propres vidéos, qui furent conçues pour remplacer la présence du groupe dans le programme de David Frost, *Frost On Saturday* (« Hey Jude »), et au *Top Of The Pops* (« Revolution »). Deux versions de chaque morceau ont été filmées le 4 septembre 1968 par Michael Lyndsay-Hogg, le futur réalisateur de *Let It Be* : celles de « Hey Jude » rassemblent les trois prises enregistrées, la version plus largement utilisée comportant la première moitié de l'un et la seconde de l'autre, tandis que celles de « Revolution » sont assez similaires, les principales différences se remarquant surtout au niveau de l'éclairage⁴¹⁰. Pour notre analyse, nous utilisons les versions initialement montrées dans chaque programme, et qui sont effectivement les plus connues.

⁴¹⁰ Mark Lewisohn, *The Complete Beatles Chronicle*, Hong Kong : Hamlyn, 1992, p. 296



108. Le « mont Rushmore du Rock » dont Cushley parle dans la vidéo de « Hey Jude »

Même si leur concept est similaire (une performance simple sur un plateau de télévision), les deux vidéos comportent aussi d'importantes différences : dans le cas de « Hey Jude », on devrait avoir l'impression de que les Beatles faisaient partie du programme, et qu'il ne s'agissait pas d'une performance enregistrée et envoyée pour les remplacer. Pour mieux achever ce résultat, ils ajoutent un public à la fin, qui monte sur scène au moment de la *coda* pour chanter en chœur avec le groupe, et David Frost se déplace même dans les studios de Twickenham (le lieu des tournages) pour présenter le groupe — ainsi, le public assistant au programme pense voir les Beatles en direct. « Revolution » est plus proche des performances télévisées plus traditionnelles : elle montre le groupe avec leurs instruments originaux (nous rappelons que dans « Hey Jude » Paul était au piano, et que la structure en pyramide de la scène empêchait les positions classiques des Beatles — une mise-en-scène que Cushley décrit comme donnant au groupe « l'aspect d'une entité organique, un Mont

Rushmore du rock⁴¹¹ »), et hormis la présence de quelques projecteurs la décoration autour d'eux est très sobre. Il faut néanmoins signaler que ni « Hey Jude » ni « Revolution » n'utilisent son des tournages : tous les instruments sont en *playback*, Paul chantant sur la voix principale de « Hey Jude » et improvisant largement à la fin, et John utilisant le *playback* instrumental de « Revolution » pour enregistrer une toute nouvelle ligne vocale pour le morceau.

Les particularités des tournages de « Hey Jude » nous rappellent d'une certaine manière la situation de « Lady Madonna, » car cette vidéo traite elle aussi d'un piège : tandis que dans « Revolution » ou même dans les vidéos précédentes utilisant aussi la performance comme élément central — « Hello Goodbye » ou les versions en studio de « Paperback Writer » et « Rain, » par exemple — on ne voyait pas de volonté active de tromper le spectateur, qui était averti qu'il regardait un enregistrement d'une performance car les Beatles n'avaient pas pu être présents, « Hey Jude » dénonce une maîtrise de l'art de falsifier le direct de la performance, et qui finit aussi par établir une fausse relation entre le groupe et son public : c'est comme s'ils se prétendaient plus accessibles alors qu'en réalité ils évitaient encore tout contact non prévu préalablement avec leurs fans. Ils semblaient apeurés par un conflit direct entre leur performance et les fans, plus de deux ans après leur dernière apparition publique sur scène. À notre avis, c'est précisément cette peur de la part du groupe (sauf peut-être pour Paul) qui empêchait leur retour aux concerts, et ce qui a poussé à faire le concert final de *Let It Be* — dont « Hey Jude » et « Revolution » sont des répétitions formelles — sur les toits, à l'abri des regards de la plupart des passants.



109. La performance sur les toits d'Apple Corps à la fin de *Let It Be* dérive directement de l'approche stylistique de la vidéo de « Revolution »

⁴¹¹ « *The different levels of the podia gave the group the air of an organic entity, a Mount Rushmore of rock.* » [Joe Cushley, « Boys On Film, » in *The Beatles: Ten Years That Shook The World*, sous la dir. de Paul Trynka, 307, Londres : Mojo/The Book People, 2004, p. 307, nous traduisons]

1.2. Réception : un bref soulagement

« Hey Jude » et « Revolution » marquent les premières apparitions performatives télévisées des Beatles depuis leur participation au premier programme diffusé en satellite, *Our World*, en juin 1967, où ils avaient joué « All You Need Is Love. » Elles apportent non seulement un message complètement différent au niveau musical, qui avait considérablement changé de style et de thématiques, mais aussi une toute nouvelle image visuelle, plus en accord avec la gravité révolutionnaire et esthétique de 1968. Les deux vidéos provoquent aussi de réactions très différentes, surtout en raison du contenu lyrique de chaque morceau : tandis que « Hey Jude » devient instantanément une espèce d'hymne pour des séances de chant en groupe (le chanteur de Kaiser Chiefs Ricky Wilson affirme même que « si tu ne les rejoins pas au moment des chœurs t'as un sérieux problème⁴¹² »), « Revolution » jouait avec plusieurs références au contexte socio-politique de l'époque d'une façon cynique et désenchantée, semblant ne jamais se positionner ni pour ni contre la révolution. Ceci fait que cette vidéo ne sera montrée aux États-Unis qu'en octobre, au programme *The Smothers Brothers Comedy Hour*, qui était de toute façon fréquemment censuré par la chaîne, CBS, à cause de ses contenus politiquement controversés, notamment sa position contre la guerre du Viêt-Nam — ce qui explique aussi pourquoi elle ne sera pas envoyée au *Ed Sullivan Show* comme avec les vidéos précédentes.

Ainsi, et même si le public est ravi de revoir les Beatles jouer à la télévision comme au début de leur carrière, il remarque aussi d'importantes différences entre le groupe de 1968 et les quatre garçons dans le vent d'il y a quatre ans : ils semblent fatigués, découragés, et n'ont plus l'énergie et l'enthousiasme de cette nuit légendaire de février 1964. Mais « Hey Jude » et « Revolution » contribuent aussi à une certaine amélioration de l'image publique du groupe en 1968 : tandis que *Yellow Submarine* s'appuyait sur les Beatles du passé à travers un portrait bricolé auquel personne ne croyait vraiment, le film se portant plutôt comme une fantaisie alternative à la réalité du groupe, « Hey Jude » et « Revolution » semblaient beaucoup plus réalistes en matière de style et dans la façon dont elles dépeignaient les quatre membres, soulageant légèrement une réputation compliquée qui dérivait des apparitions publiques plus controversées de chacun dans les pages des journaux et à la télévision — notamment la présence de John Lennon et Yoko Ono dans le programme de David Frost

⁴¹² *The Nation's Favourite Beatles Number One*, iTV 2015

deux semaines avant où ils n'avaient alors discuté que de leur première exposition commune *You Are Here*, comme si les trois autres Beatles n'existaient plus.

« Hey Jude » et « Revolution » apportent un certain espoir aux fans des Beatles, qui à ce moment-là s'apercevaient déjà de la crise interne du groupe : en les voyant jouer ensemble de nouveau sur une scène de télévision qui rappelait les débuts de la *Beatlemania*, le public pouvait oublier pour un instant toutes les polémiques des années précédentes et faire comme si « ses » Beatles étaient de retour. Mais peut-être pour pas très longtemps.

2. Contexte : l'intégration socio-culturelle de « Hey Jude » et « Revolution »

Les vidéos de « Hey Jude » et « Revolution » sont moins « escapistes » et plus politiquement intégrées dans leur époque que n'importe quel autre objet visuel précédent du groupe, ce qui se voit surtout à travers leur approche conceptuelle (elles n'utilisent pas de séquences surréalistes ou de fantaisie comme on faisait dans le psychédéisme) et des paroles de « Revolution ».

Ainsi, et d'un côté plutôt lié à l'intégration de ces vidéos dans leur contexte socio-culturel, il nous semble important de signaler que le groupe avait aussi une certaine conscience de leur impact sur la plupart du public. Ceci se voit par exemple dans une conversation entre Paul McCartney et le directeur Michael Lindsay-Hogg quelques mois plus tard pendant les tournages de *Let It Be* où ils discutent de l'impact politique de la vidéo promotionnelle de « Hey Jude » : ils expliquent que, en montrant des personnes issues de différentes classes et groupes d'âge qui se réunissaient pour chanter en chœur à la fin, la vidéo soulignait la philosophie intégrative des Beatles, qui était de toute façon présente dans les créations visuelles du groupe depuis *Magical Mystery Tour*⁴¹³. Toutefois, cette remarque semble assez naïve et forcée (surtout venant de McCartney), et apparaît plutôt comme une projection du doux militantisme de Paul (en opposition à la perspective révolutionnaire plus agressive de Lennon) et n'étant ni directement remarquable ni utile d'un point de vue pratique. En tout cas, Piotrowski rappelle que l'esprit de communauté de la vidéo passe son message de fraternité sans recourir à aucune trace de cynisme, ce qui peut advenir du besoin que le groupe avait de

⁴¹³ Doug Sulphy et Ray Schweighardt, *Get Back: The Beatles Let It Be Disaster*, Londres : Helter Skelter Publishing, 1998, p. 71

reconstruire leur relation avec le public après les récentes polémiques, mais qui se voit aussi comme un tout dernier vestige de l'esprit intégratif et solidaire de 1967⁴¹⁴.



110. Les Beatles entourés des membres de l'audience à la fin de la vidéo de « Hey Jude »

« Hey Jude » et « Revolution » aident à positionner les Beatles comme groupe esthétiquement pertinent car elles s'intègrent dans l'esthétique « *roots rock* » de l'année, musicale et visuellement. Mais elles se voient aussi pertinentes pour une plus importante construction publique de leur image, et qui est liée au nouveau rôle du groupe comme hommes d'affaires : « Hey Jude » et « Revolution » ont été le tout premier *single* de leur nouvelle entreprise, Apple Corps, laissant un message de contrôle maximal de la part des Beatles de leurs projets, et participant ainsi à la fabrication d'une identité publique qui semblait plus « authentique ». Or, et si l'on se rappelle que la question de l'« authenticité » devenait de plus en plus cruciale pour la Pop en 1968, le fait que « Hey Jude » et « Revolution » — les vidéos ainsi que les morceaux — illustraient une réalité qui semblait ne pas avoir été conçue que par les Beatles eux-mêmes (loin des managers ou des producteurs) aide à transmettre une certaine « véracité » essentielle à l'engagement du public envers l'idole Pop, et qui semblait avoir été absente depuis longtemps.

⁴¹⁴ Stephanie Anne Piotrowski, *“All I’ve Got To Do Is Act Naturally”: Issues of Image and Performance in the Beatles’ films*, thèse, Université de Exeter, 2008, p. 231

Mais en réalité Apple Corps n'était pas le rêve enchanté du « communisme occidental » que McCartney avait promis lors de sa présentation publique le 14 mai de la même année : les idées utopiques des Beatles s'avérant considérablement plus difficiles à mettre en place qu'ils n'avaient initialement pensé, ils perdent rapidement le contrôle de l'entreprise et les premiers signes arrivent juste après sa création, comme le rappelle leur agent de presse Derek Taylor : « au début de l'été ensoleillé de 1968 on avait Apple Music, Apple Shops, Apple Films, et Apple Electronics, et on n'avait réussi ni à enregistrer de disque ni à réaliser de film. On n'avait vendu aucune invention ni ouvert de magasins hormis celui de Londres, et le plus [frappant] c'est que l'on avait dépensé quasiment un million de livres de l'argent des Beatles⁴¹⁵ ». Ian MacDonald commente aussi de cet échec en disant que « le seul aspect important de l'industrie Pop que les Beatles n'avaient pas réussi à changer était le « *business* », les affaires en elles-même⁴¹⁶, » une ironie qui démontre l'incapacité du groupe à faire autre que la musique.

« Hey Jude » et « Revolution » semblent toutes deux représenter un paradoxe, le groupe voulant s'engager dans la réalité socio-politique qui les entourait tout en s'éloignant davantage de cette même réalité en raison de la bulle plus ou moins hermétique qu'il habitait depuis les débuts de la *Beatlemania* — un trait confirmé par l'échec d'Apple Corps, une vision bien intentionnée mais malheureusement fantaisiste et impossible à transposer à la réalité. Tandis que le caractère visuellement inclusif de la vidéo de « Hey Jude » rappelle le mélange de classes utopique de *Magical Mystery Tour* — qui comme nous l'avons vu n'était qu'un simple commentaire social, n'ayant donc pas d'application pratique —, les nombreuses références symboliques de « Revolution » (Mao Tsé-Tung, les manifestations publiques, et même la violence en dernier recours) démontrent une méconnaissance de Lennon de ce qu'il se passait du fait à ce moment-là, un gauchisme cosmopolite typique d'une célébrité habitant une cage dorée.

⁴¹⁵ « *In the early shining summer of 1968 we had Apple Music, Apple Shops, Apple Films and Apple Electronics, and we hadn't made a record and we hadn't made a film. We hadn't sold a single invention and we hadn't opened any shops outside London and what is more we had spent nearly a million pounds of the Beatles' money.* » [Derek Taylor, *As Time Goes By*, Londres : Abacus Books, 1974, p. 114, nous traduisons]

⁴¹⁶ « *The only significant aspect of pop the Beatles failed to change was the business itself.* » [Ian Macdonald, *Revolution in the Head: The Beatles Records and the Sixties*, Londres : Pimlico, 1998, p. 23, nous traduisons]

3. Analyse : « Hey Jude » et « Revolution » : le retour à la performance linéaire comme recherche de soi ?

La performance traditionnelle qui est à la base des vidéos de « Hey Jude » et « Revolution » semble vouloir récupérer un passé qui n'est nécessairement pas très lointain, où la dynamique des quatre membres des Beatles se voyait comme le point central de tout objet visuel. Le langage utilisé dans ces deux vidéos nous fait donc penser à celui des débuts de leur carrière, comme nous pouvons l'observer par exemple dans les séquences performatives de *A Hard Day's Night* « If I Fell » ou « And I Love Her, » ce qui semble signaler une première tentative d'un retour à l'essence la plus primaire des Beatles, confirmant toutefois un sentiment de crise au sein du groupe et la recherche active d'un élément encore capable de les « lier » les uns aux autres. Parlant du cas de « Revolution » en particulier, Piotrowski note que, contrairement à ce qu'il serait initialement attendu des Beatles plus cyniques de 1968, la vidéo n'avait pas été conçue comme satire des performances en direct — comme dans le cas de « Hello Goodbye » ou même de la séquence de « I Am The Walrus » dans *Magical Mystery Tour* —, et qu'elle inclue même un montage final qui ressemble la fin de *A Hard Day's Night*⁴¹⁷. Ce choix technique et stylistique semble illustrer les premiers pas d'un retour aux racines qui résulte d'une prise de conscience de la part des Beatles de leur propre fragmentation, conférant à la vidéo un statut pionnier concernant les premiers signes représentatifs où l'on remarque ouvertement une certaine urgence de sauvetage de la part du groupe.

La différence entre ces deux performances et, par exemple, les vidéos en studio de « Paperback Writer » et « Rain, » dans lesquelles les Beatles recouraient aussi à un langage performatif plus simple, se voit non seulement à travers une conscience de soi évidente qui était absente des vidéos de 1966 mais aussi dans l'attitude de chaque membre vis-à-vis des trois autres : ne semblant plus s'enthousiasmer par l'idée de « Beatles, » la tristesse et la fatigue bien visibles sur leurs visages leur donnent une allure d'ouvrier qui, haussant ses épaules, accepte son destin d'un jour de plus à l'usine — tandis que dans les vidéos de 1966 l'ennui émergeant de leur portrait était plutôt lié à leur impatience de quitter leurs engagements professionnels et de se concentrer sur leur travail en studio.

À ce moment-là, et même si nous les voyons encore ensemble, on remarque déjà un problème : il n'y a quasiment pas de dialogue corporel entre les quatre membres, et chacun d'entre eux se comporte parfois comme s'il était tout seul sur scène. Cette représentation fragmentée, qui sera la norme des prochains portraits du groupe, constitue une lecture visuelle très nette de leur travail

⁴¹⁷ Stephanie Anne Piotrowski, *“All I’ve Got To Do Is Act Naturally”: Issues of Image and Performance in the Beatles’ films*, thèse, Université de Exeter, 2008, pp. 229-230

musical dans l'Album Blanc (*The Beatles*), dont deux versions de « Revolution » (« Revolution 1 », une version plus lente, et l'étrange « Revolution 9 ») en font partie : un individu accompagné par trois musiciens à la place d'un groupe de quatre personnes.



111. La fatigue est facilement évidente sur les visages des Beatles pendant « Hey Jude »

Enfin, et comme Cushley le rappelle, les vidéos de « Hey Jude » et « Revolution » ont aussi été une inspiration pour les tournages des séquences musicales de *Let It Be*, notamment pour le concert final. Selon Denis O'Dell, qui à ce moment-là supervisait tous les projets filmiques du groupe, « après [les tournages de ces vidéos les Beatles] ont dit, « Denis, nous sommes très contents de la manière dont les choses se sont passées, faisons une autre performance de la sorte. » Et c'est ce qui déclenche les sessions « *Get Back* » et *Let It Be*⁴¹⁸. » Piotrowski discute aussi de la liaison entre ces deux vidéos et *Let It Be*, mais elle explique que c'était plutôt le besoin du groupe de réinventer les codes de la performance en direct qui précipite la recherche de nouvelles solutions visuelles, afin d'éviter de construire leur intégrité de musiciens au détriment d'une négligence de leur audience. Elle lie donc les codes performatifs de « Hey Jude » et « Revolution » à ceux du concert sur les toits d'Apple Corps qui marque la fin de *Let It Be* en disant que tous trois dévoilent des barrières — qui, dans le cas de « Hey Jude, » sont brisées vers la fin de la vidéo — entre le groupe et leur audience⁴¹⁹. Cela a permis aux Beatles de récupérer leurs anciens codes performatifs alors (re)connus par leur

⁴¹⁸ « *Afterwards, they said, "Denis, we're delighted with the way it's gone, let's do another live show along these lines." That's what sparked off the 'Get Back' sessions and Let It Be.* » [Denis O'Dell (avec Bob Neaverson), *At the Apple's Core: The Beatles From the Inside*, Londres : Peter Owen, 2002, p. 307, nous traduisons]

⁴¹⁹ Stephanie Anne Piotrowski, « *All I've Got To Do Is Act Naturally* »: *Issues of Image and Performance in the Beatles' films*, thèse, Université de Exeter, 2008, p. 228

public sans tomber dans l'interaction abusive qu'ils avaient souffert pendant les années de la *Beatlemania*.

L'importance des vidéos de « Hey Jude » et « Revolution » pour l'image publique des Beatles se voit donc dans plusieurs aspects : le premier, et peut-être le plus important, est qu'elles ont servi de rappel de l'énergie et de la joie de jouer sur scène (même si en *playback* et pour un public très restreint), ce que le groupe ne faisait quasiment plus depuis leur arrêt des tournées, permettant une meilleure ouverture des membres du groupe au nouveau défi que *Let It Be* représentait mais aussi à une certaine (rê)inclusion du public dans leur espace performatif. Le deuxième, est que l'attitude des Beatles dans ces vidéos illustre une certaine maturation de la panique survenue après la mort de Brian Epstein et qui s'était transformée en un laissez-aller catastrophique issu d'un déni apparent de leur situation ; en récupérant certains codes performatifs du début de leur carrière, ils ont pu revisiter la joie que leur métier leur avait un jour procuré, et tenter de la réinventer. Finalement, et d'une manière encore plus symbolique, « Hey Jude » et « Revolution » représentent le dernier moment où l'on observe les quatre Beatles réunis pour des fins promotionnelles (*Let It Be* étant un projet de nature très différente) : la dernière vidéo du groupe, « Something, » dont nous parlerons dans le prochain chapitre en tant qu'épilogue de *Let It Be*, ne les montre jamais sur le même plan — ils étaient arrivés à un stade où ils refusaient même d'être filmés ensemble.

III. LET IT BE : UNE ANTITHÈSE DE A HARD DAY'S NIGHT — LE RETOUR

« [En 1969] il était déjà clair que les Beatles ne pouvaient plus continuer de cette forme pour très longtemps. Il s'agissait en partie d'une question d'évolution de goût : le public et les journalistes cherchaient constamment de nouveaux visages et sons. Mais c'était aussi une question d'âge avancé. Alors que les musiciens Pop vieillissaient, ils étaient moins prédisposés à passer des semaines cloîtrés dans le studio ; et au fur et à mesure qu'ils s'enrichissaient, ils commençaient à envisager une vie de loisirs⁴²⁰. »

⁴²⁰ « [Around March 1969] it was already clear that the Beatles could not keep it up for much longer. Partly this was a question of changing taste : audiences and journalists alike were constantly looking for new faces and innovative sounds. But it was also the simple fact of advancing years. As pop musicians grew older, they became less inclined to spend weeks cloistered in the studio ; as they grew rich, they began to contemplate a life of leisure. » [Dominic Sandbrook, *White Heat: A History of Britain in the Swinging Sixties*, Londres : Little Brown Book, 2006, p. 765, nous traduisons]

Tandis que, comme nous l'avons dûment expliqué tout au long des chapitres précédents, la crise au sein des Beatles semble s'être installée en 1968, la prise de conscience plus ou moins collective de l'état des relations entre les membres du groupe par son public — ou du moins par les critiques et les journalistes, comme dans le cas de Dominic Sandbrook ci-dessus — survient précisément au début de 1969, une épiphanie soudaine dont *Let It Be* se porte comme un témoin impitoyable et douloureux.

Initialement envisagé comme toute dernière tentative de retour à l'essence du groupe et pour éviter une éventuelle séparation qui devenait une réalité de plus en plus probable, *Let It Be* s'érige comme un portrait non seulement de l'inéluctable décadence des Beatles mais aussi, et d'une façon beaucoup plus métaphorique, des propres *sixties* : il s'intègre donc dans un ensemble d'objets artistiques conçus vers la fin de la décennie qui semblent représenter l'inévitable fin d'un cycle — l'état des relations du groupe le plus célèbre des années soixante fonctionnant comme un symbole de la fin du rêve.

Dans ce dernier chapitre nous discuterons de *Let It Be* et de son rôle dans ce retour envisagé comme dernière chance de sauvetage du groupe, tout en essayant de découvrir quelles ont été ses contributions au changement de l'image publique des Beatles non seulement au moment de sa sortie mais aussi de manière pérenne, sachant qu'il s'agit du tout dernier document visuel de leur carrière où nous les voyons ensemble. Nous commencerons par décrire le film, ses détails de fabrication, et son contexte, précisant notamment les divers problèmes durant sa conception, et qui ont surtout dérivé de la difficulté d'atteindre un consensus concernant le but du projet, les lieux des tournages, et la fin choisie pour le film. Ensuite, nous discuterons de la réception de *Let It Be*, ayant en tête que son avant-première ne s'est réalisée qu'un mois après l'annonce publique de la séparation des Beatles, ce qui a naturellement joué dans la perception du public et des critiques. Concernant la proposition culturelle du film, que nous proposons de lire comme la séparation d'un groupe Pop, nous expliquerons tout d'abord pourquoi *Let It Be* peut se voir comme le témoin définitif de la crise au sein du groupe, discutant du portrait problématique qu'il fait de chaque membre et des relations des uns avec les autres, ainsi que de la manière dont il signale la fin du quatuor (on y observe plusieurs personnes étrangères aux Beatles). Notre analyse portera sur la manière dont *Let It Be* dessine une espèce d'antithèse de *A Hard Day's Night*, ce qui à notre avis se voit en quatre niveaux : le premier, c'est en se portant comme exemple de ce que nous appelons « l'esthétique de la fin » au cinéma, contrastant avec le début euphorique apporté par *A Hard Day's Night* ; le deuxième concerne le concert final comme signalant un retour aux codes performatifs du groupe tout en marquant leur

dernière apparition musicale ensemble devant un public ; le troisième, c'est la façon dont les séquences musicales du film trouvent leur parallèle conceptuel dans celles de *A Hard Day's Night*, manquant toutefois de l'enthousiasme des Beatles de 1964 ; et finalement en regardant *Let It Be* comme une anti-représentation, ce que nous discuterons tout en appliquant la théorie de Whitley sur l'Album Blanc (« comment représenter l'imprésentable ? ») à *Let It Be* (« comment représenter un groupe qui n'existe plus, qui n'est que la somme de ses parties ? »).

À la fin du chapitre nous parlerons encore de leur toute dernière vidéo musicale, « Something, » que nous interprétons plutôt comme un épilogue de *Let It Be* que comme un tournant indépendant concernant l'image publique du groupe : elle souligne une irréversible séparation des Beatles car à ce stade ils refusaient d'être filmés ensemble, n'apparaissant jamais sur le même plan.

1. Let It Be

1.1. Description de l'objet

Let It Be est un documentaire du style « *fly on the wall* » (« pris sur le vif ») de 81 minutes, tourné au Royaume-Uni entre le 2 et le 31 janvier 1969. Premièrement filmé en 16mm à cause de son concept initial (une émission spéciale télévisée), une copie agrandie en 35mm fut finalement produite suite à la décision de le faire sortir en salle de cinéma. Envisagé comme un regard privilégié sur les coulisses des Beatles, *Let It Be* (initialement appelé *Get Back*) montre le processus créatif associé à la fabrication d'un album, permettant au spectateur d'accompagner ses répétitions et son enregistrement. Il a comme personnages principaux les quatre Beatles (pour la première fois en tant qu'eux-mêmes), le musicien Billy Preston, Yoko Ono, le *roadie* du groupe Mal Evans, leur producteur George Martin, et le propre directeur du documentaire, Michael Lindsay-Hogg.

S'agissant d'un documentaire musical, le film inclut surtout des séquences musicales, d'autres (non-musicales) portant dans leur majorité sur des discussions concernant les répétitions elles-mêmes ou la propre nature et but du documentaire (la question sur comment finir le film est récurrente, par exemple). Les séquences musicales sont surtout des séquences performatives, que nous divisons en trois groupes : celles appartenant plutôt au domaine pur de la répétition, le morceau n'étant pas « finalisé » (c'est le cas de la plupart des séquences filmées aux Twickenham Studios, comme « I've Got a Feeling, » « I Me Mine, » ou « Maxwell's Silver Hammer ») ; celles montrant les Beatles jouer

un morceau entier, la plupart filmée dans les studios d'Apple Corps (« Let It Be, » « The Long and Winding Road ») ; et le concert final sur les toits.

Le découpage des scènes est le suivant⁴²¹ :

Le film ouvre dans les Twickenham Studios sur un plan qui montre Paul au piano jouant un morceau du genre classique (communément appelé « Paul's Piano Intro ») avec Ringo assis de son côté alors que les techniciens montent le plateau destiné aux répétitions des Beatles. Il coupe tout de suite vers une séquence montrant une première répétition de « Don't Let Me Down » et de « Maxwell's Silver Hammer » ; Paul parle à John et George entre les deux morceaux, donnant des instructions sur la façon de les jouer.



112. Deux plans du début de *Let It Be*, un montrant John, Yoko, et Paul, et l'autre John et Paul



113. Paul et George répétant aux studios de Twickenham

⁴²¹ les photogrammes illustrant *Let It Be* sont de plus faible qualité dû à l'absence de copie « officielle » du film en DVD ou de bonne qualité, et ont été retirés d'une copie *bootleg* privée.

Après une pause, Harrison se plaint à George Martin qu'il reçoit des décharges électriques de son micro. Le groupe part ensuite sur une performance de « Two Of Us » et « I've Got a Feeling, » après laquelle Paul continue de donner des instructions aux autres trois sur l'exécution des morceaux.

Ils se lancent ensuite dans une répétition un peu faible de « Across The Universe », suivi de « Dig A Pony » et « Suzy Parker ». On regarde un échange entre Ringo et George, le dernier parlant de ses dernières musiques, dont « I Me Mine, » qu'il montre ensuite au groupe. On regarde un montage pendant sa performance, montrant notamment John et Yoko dansant une valse.



114. John et Yoko dansant une valse pendant la séquence de « I Me Mine »

Soudainement, la musique passe à « For You Blue », et nous ne sommes plus dans les Twickenham Studios : le plan montre la façade d'Apple Corps, et on voit les quatre Beatles arriver les uns après les autres, puis une scène montrant la répétition du morceau d'Harrison. Ils s'arrêtent pour bavarder, discutant notamment d'un reportage sur le Maharishi où Lennon apparaît. Ils semblent de bonne humeur et s'amuse en jouant « Besame Mucho ».

Dans la scène suivante George et Ringo sont devant un piano, le premier aidant le batteur dans sa composition « Octopus's Garden ». John les rejoint jouant de la batterie tandis que Paul arrive avec Linda Eastman et sa belle-fille Heather. La caméra se fixe sur la petite, qui explore le studio, s'assoie sur les genoux de Paul, et joue avec la batterie de Ringo.



115. Deux plans des répétitions aux studios d'Apple Corps, un montrant John et Yoko, et l'autre Heather, la fille de Linda McCartney

À ce moment Billy Preston vient de rejoindre le quatuor au piano, et tous jouent une version maladroite de « You Really Got a Hold On Me, » suivi d'une version rapide de « The Long and Winding Road ». John demande à Mal d'accorder tous les instruments, et le groupe se lance dans un medley incluant « Rip It Up » et « Shake Rattle and Roll, » puis un autre de « Kansas City, » « Miss Ann, » et « Lawdy Miss Clawdy ». Heather s'amuse en tournant sur elle-même. George Martin joue du *shaker*.



116. George, Billy Preston, et Paul répétant aux studios d'Apple Corps

La scène suivante montre John et Paul discutant du film et de la direction qu'il doit prendre. Seul Paul parle le dos tourné à la caméra donc on ne voit que le visage de John, qui semble peu intéressé par ce qu'il lui dit. Paul essaie de convaincre John de clôturer le film avec un concert public.



117. Gros plan de John écoutant Paul parler

Ensuite, nous avons trois séquences musicales entières, filmées au studio : « Two of Us, » « Let It Be, » et « The Long and Winding Road ».



118. Paul en premier plan pendant la séquence de « Let It Be »

À la fin de « The Long and Winding Road » le plan se ferme au noir, rouvrant sur le visage de Paul sortant sur le toit. Après lui viennent Ringo et sa femme Maureen, Billy Preston, John, et George. Ils prennent leurs instruments et et initient une performance de « Get Back ». C'est le début du concert final.



119. Paul, John, et George jouant sur le toit d'Apple Corps

La caméra montre plusieurs personnes montant sur les toits des immeubles voisins pour avoir une meilleure vue sur le concert. Suit « Don't Let Me Down, » les images des Beatles intercalés avec celles montrant les individus dans la rue qui s'arrêtent devant Apple Corps, regardant la scène.



120. Deux plans des passants, un montrant plusieurs personnes et l'autre avec un seul monsieur

À la fin du morceau, on remarque la police réordonnant le trafic (les voitures ralentissent devant l'immeuble à cause de la présence des piétons). La caméra reste sur les visages des personnes dans la rue tandis que l'on entend une nouvelle chanson commencer, « I've Got a Feeling ». Quelques personnes sont interviewées au sujet du concert, comme deux dames semblant bouleversées et une jeune femme qui avoue être ravie d'avoir un tel spectacle pendant sa pause déjeuner. Un homme donne son avis sur la situation et sur les Beatles (il pense que ce sont « des gars sympas » et qu'ils chantent bien), la scène coupant sur le groupe et une fois de plus sur la foule, intercalant jusqu'à la fin du morceau avec des images du groupe et des gens qui les regardent.



121. Deux policiers surveillant la scène

Le morceau fini, on entend les applaudissements et un nouvel avis est demandé aux passants : à un premier groupe de filles (elles adorent le groupe), ensuite à un homme qui semble profiter de la musique, et enfin à un autre qui passe en voiture et qui demande s'ils jouent leur nouvel album. Les Beatles se lancent sur « One After 909, » et pendant leur performance on remarque que les trottoirs autour de l'immeuble sont inondés de personnes qui regardent le groupe. Deux policiers discutent, l'un d'entre eux frappe à la porte d'Apple Corps. Plus de voitures policières arrivent.

Le groupe joue « Dig a Pony » tandis que l'on voit deux policiers entrer chez Apple Corps. Ils semblent se plaindre, et Mal Evans les aborde. Les policiers montent sur les toits mais ne parlent pas aux Beatles, qui continuent de jouer et semblent amusés par la situation.



122. Un autre plan de Paul, John, et George jouant sur le toit

Suit une nouvelle performance de « Get Back », Mal Evans s'approchant pour parler à John et George avant de revenir vers les policiers. Ces derniers finissent par rentrer dans l'immeuble accompagnés par Mal. Paul improvise les paroles de la musique. À la fin nous entendons les applaudissements d'un groupe de personnes posté à coté des Beatles et le concert se finit avec John disant « je voudrais vous remercier au nom du groupe et dire que l'on espère avoir passé à l'audition. »

1.2. Détails de fabrication

Le 2 janvier 1969, en plein hiver londonien, les tournages de *Get Back* (qui deviendra finalement *Let It Be*) connaissent leurs débuts dans les studios de cinéma de Twickenham, ayant comme réalisateur Michael Lyndsay-Hogg, qui avait déjà collaboré avec les Beatles — notamment pour les vidéos de « Paperback Writer, » « Rain, » « Hey Jude, » et « Revolution ». Souvent rappelés

comme moment de l'inévitable et irréversible rupture des Beatles — Mark Lewisohn décrit les sessions de *Let It Be* comme « probablement la période la plus confuse et certainement la plus frustrante de leur carrière⁴²² » tandis que l'ingénieur du son Glyn Johns l'appelle « un avortement d'un film si un jour j'en ai vu un⁴²³ » — , elles se déroulent jusqu'à la fin de ce mois de janvier, avec un nombre impressionnant de pauses et un déménagement pendant le processus..

Le projet connaît ses débuts grâce à une première idée venant du nouveau gestionnaire du groupe, Allen Klein⁴²⁴, qui conseille aux Beatles d'investir dans une émission de télévision plutôt que dans un long-métrage en vue d'un plus grand profit⁴²⁵. Rappelons qu'au début de 1969 Apple Corps perdait terriblement d'argent, et qu'un projet télévisé serait non seulement moins cher qu'un film mais aussi susceptible d'attirer un public plus vaste ; toutefois, et surtout en raison d'un énorme retard du montage final (les programmes télévisés doivent être rendus le plus rapidement possible pour leur diffusion), on décide finalement de le projeter dans les salles de cinéma. *Let It Be* naît dans un contexte très favorable au croisement de la musique avec le monde des images en mouvement : comme Piotrowski le note⁴²⁶, entre 1967 et 1970 on remarque une prolifération croissante de projets cinématographiques qui non seulement validaient le nouveau statut « artistique » du musicien Pop (*Don't Look Back* de D.A. Pennebaker sur Bob Dylan, *One Plus One* de Jean-Luc Godard sur les Rolling Stones), mais qui profitaient aussi d'un certain sentiment de nostalgie précoce déclenchant plusieurs célébrations ciné-festives de la fin de la décennie (*Monterey Pop* en 1968, *Woodstock* en 1970).

⁴²² « *probably the most confusing and certainly the most frustrating period in the Beatles' career.* » [Mark Lewisohn, *The Complete Beatles Chronicle*, Hong Kong : Hamlyn, 1992, p. 309, nous traduisons]

⁴²³ « *[Let It Be] was an abortion of a film if I ever saw one.* » [Glyn Johns cité par David Pritchard et Alan Lysaght, *The Beatles: An Oral History*, New York : Hyperion, 1998, p. 269, nous traduisons]

⁴²⁴ Allen Klein, un homme d'affaires qui s'était occupé, entre autres, d'artistes comme Donovan et les Rolling Stones, est introduit dans le groupe par John Lennon. Klein avait pris rendez-vous avec le Beatle après une interview de ce dernier en 1968 commentant que s'ils continuaient de perdre de l'argent à ce rythme, ils seraient fauchés six mois plus tard. Néanmoins, ce n'est qu'à la fin de janvier 1969 que Lennon nomme officiellement Klein comme son *personal manager* ; Harrison et Starr le rejoignent, mais pas McCartney, préférant son beau-frère John Eastman comme gestionnaire pour tous les Beatles. Cette division sans précédent les éloigne encore plus. Allen Klein n'a donc jamais été leur gestionnaire, mais il joue un rôle important dans les investissements financiers jusqu'à leur dissolution (puis par la suite), particulièrement en ce qui concerne le « grand ménage » d'Apple Corps, arrêtant une grande partie des projets en cours non directement liés aux Beatles.

⁴²⁵ Dans son autobiographie *Wonderful Today*, l'ex-femme de George Harrison Pattie Boyd parle constamment de *Let It Be* comme documentaire télévisé et non comme un film [Pattie Boyd (avec Penny Junor), *Wonderful Today : George Harrison, Eric Clapton and Me*, Londres : Headline Review, 2007, p. 133]

⁴²⁶ Stephanie Anne Piotrowski, *"All I've Got To Do Is Act Naturally": Issues of Image and Performance in the Beatles' films*, thèse, Université de Exeter, 2008, pp. 204-205

Let It Be était donc intégré dans les tendances cinématographiques de son époque, son but étant d'offrir au grand public un regard privilégié sur les coulisses d'un groupe Pop afin d'avoir une meilleure visibilité sur les différents enjeux des dessous de la création de cet objet mythique, complexe, et magnifique : l'album. Pour ce faire, les quatre musiciens envisageaient un retour à leurs racines en tant que groupe — d'où le nom temporaire du projet, « *Get Back* » — ce qui se voyait sur deux points principaux : le premier, l'abandon de l'enregistrement par pistes qui avait été la norme de leurs derniers albums, essayant ainsi de récupérer l'énergie collective qui avait caractérisé leurs premiers enregistrements quand tout était fait en *live* ; le deuxième, la reprise du rock'n'roll pur et simple comme style musical dominant, en y cherchant une objectivité et une clarté que les flamboyances psychédéliquies et les nombreuses aventures psychotropes des dernières années avaient reléguée au second plan.

L'idée de réaliser un documentaire sur les dynamiques des répétitions et des enregistrements des Beatles tout en cherchant une solidification de leur statut de « *men of ideas* » bénéficiant d'un surplus de dignité culturelle est le grand paradoxe de *Let It Be*. Si l'on se rappelle que les principales attentes de John Lennon par rapport au film étaient qu'il pouvait faciliter la fracture du mythe associé aux Beatles en les montrant tels qu'ils étaient⁴²⁷, on s'aperçoit facilement que *Let It Be* était condamné à dépeindre l'état déplorable des relations des membres du groupe, dont la réunion dans un même lieu pour les tournages semblait exiger un effort colossal. Leur individualisation croissante alliée à un déshabillage volontaire de leurs *personae* publiques, ces dernières encore associées au mythe collectif du groupe, produit une atmosphère chaotique et hétérogène qui empêche le bon déroulement des sessions de répétition et, par extension, des tournages du film.

De ce fait, et jusqu'à la fin des tournages, de nombreuses altercations ont lieu devant et derrière les caméras, la plupart d'entre elles résultant de la difficulté des Beatles de parvenir à un consensus sur différents aspects du film. Ils discutent notamment du but du projet, de l'approche à suivre, et de la fin du film en elle-même, McCartney et Lyndsay-Hogg voulant clore avec un concert public tandis que Harrison s'oppose fermement à cette option : en fait, le concept initial du film (même si loin d'être consensuel) était celui d'une espèce de reportage illustrant les répétitions d'un vrai concert (un événement sans lieu ni date définis), qui serait à son tour le grand retour des Beatles sur scène — une idée qui semblait ne plaire à personne sauf au réalisateur et McCartney.

⁴²⁷ Kevin Courier, *Artificial Paradise: The Dark Side of the Beatles' Utopian Dream*, Westport : Praeger Publishers, 2009, pp. 238



123. Les répétitions dans les studios de Twickenham

Les Beatles se plaignent aussi des lieux choisis pour les tournages, les Twickenham Studios ménageant une ambiance froide et hostile et ne favorisant que les propres techniciens, ce qui précipite leur emménagement quelques jours plus tard dans les studios d'Apple Corps. Ce changement est bien décrit par Piotrowski, qui note que « le studio [d'Apple Corps] est blanc avec de un éclairage lumineux, et personne n'est caché dans les ombres. Lennon et Ono portent maintenant du blanc au lieu de noir pour symboliser un tout nouveau départ des sessions. Tout le monde est physiquement plus proche les uns des autres et les sessions commencent avec une nouvelle chanson de Harrison qui est jouée⁴²⁸, » montrant que la détente d'y résultante est bien visible dans le film. Il est aussi important de noter que, selon Sulphy et Schweighardt, les Beatles discutaient de la possibilité de trouver un autre lieu pour répéter (et donc tourner le film) depuis le tout premier jour

⁴²⁸ « *The studio is white with bright lighting, and no one is hidden in the shadow. Lennon and Ono now wear white rather than black to symbolize a fresh start to the sessions. Everyone is physically closer to each other and the sessions begin with a new Harrison composition being performed.* » [Stephanie Anne Piotrowski, "All I've Got To Do Is Act Naturally": Issues of Image and Performance in the Beatles' films, thèse, Université de Exeter, 2008, p. 212, nous traduisons]

des sessions à Twickenham : à travers une étude approfondie⁴²⁹ de tous les enregistrements faits durant le projet, les auteurs signalent l'envie (premièrement de John et George, et suivis de Paul) de transférer l'ensemble des tournages vers un lieu plus intime. Leurs plaintes résultaient principalement du manque d'une bonne acoustique à Twickenham mais aussi de la taille de la scène, qui empêchait une proximité effective des membres du groupe : Ringo, par exemple, avait sa batterie trop loin de ses collègues, entravant une bonne communication entre tous — un éloignement physique inconfortable qui fonctionne malgré tout comme une métaphore de l'état de leurs relations.

Mais il y avait aussi la question des horaires. Lennon s'en rappelle en disant que « c'était horrible, un sentiment horrible, et d'être filmé en permanence, tu vois, je voulais juste qu'ils partent, on devait y être à huit heures du matin ... tu ne pouvais pas faire de musique à huit heures du matin, ou dix, ou peu importe, dans un endroit étrange avec des personnes qui te filmaient tout le temps et des lumières colorées⁴³⁰. » Le décalage horaire et le changement de rythme évident que les Beatles ont été obligés de suivre ont aussi leurs torts dans ce *jet-lag* collectif, empêchant la bonne humeur nécessaire pour le bon déroulement du projet — après tout, la vaste majorité de leurs albums depuis la fin de leurs tournées avait été répétée et enregistrée entre la fin de la journée et l'aube, les heures où ils se sentaient plus productifs et créatifs musicalement.

Toutes ces difficultés provoquent un important délai entre la fin des tournages, le montage final (tentant un mixage simultané de l'album, lui aussi souffrant plusieurs problèmes dû aux divergences entre le producteur Phil Spector et le groupe, principalement Paul), et la sortie du film en salle — ce qui n'arrive qu'en 1970, la séparation des Beatles déjà bien publique et officielle.

1.3. Contexte de fabrication : un groupe (et une époque) en pleine crise

Comme déjà mentionné, *Let It Be* surgit dans un contexte compliqué pour les Beatles, l'éloignement artistique et personnel entre les membres du groupe de plus en plus perceptible et illustrant une crise interne dont les débuts remontaient à la mort de Brian Epstein — ou même avant, dès leur arrêt des tournées. Le titre provisoire du film, « *Get Back* » (« revenir à quelque chose »),

⁴²⁹ Doug Sulphy et Ray Schweighardt, *Get Back: The Beatles Let It Be Disaster*, Londres : Helter Skelter Publishing, 1998

⁴³⁰ « *It was just dreadful, dreadful feeling, and being filmed all the time, you know, I just wanted them to go away, we had to be there at eight in the morning... you couldn't make music at eight in the morning, or ten, or whatever it was, in a strange place with people filming you and coloured lights.* » [John Lennon dans le documentaire *The Beatles Anthology*, 1995, nous traduisons]

démontre comment le concept de « retour » était central au projet, ce qui peut être remarqué d'un côté stylistique (l'esthétique « *roots rock* » qui se voit transversale aux nouveaux choix visuels et musicaux du groupe se portant comme référence à l'état primaire du rock'n'roll mais aussi aux Beatles des années plus innocentes) ainsi que par le biais de cette tentative d'(ré)union d'un groupe qui cherchait désespérément une direction commune. Les sessions de *Let It Be* ont donc premièrement été envisagées en tant qu'une toute dernière tentative de réconciliation à travers ce qui les avait rassemblés à leurs débuts : la passion pour la musique et de jouer ensemble. Après tout, leur album précédent avait plutôt été le travail de quatre artistes en solo accompagnés par-ci et par-là par trois autres musiciens que l'œuvre d'un vrai groupe qui partageait un même but et approche artistiques.

Malgré toutes ces bonnes intentions, en l'espace d'un mois les Beatles changent plusieurs fois d'avis sur le concept du film ainsi que sur l'existence effective d'un spectacle à la fin. Il est donc important de noter que, même si la notion d'un portrait d'un groupe condamné à se saborder a pour la plupart été conçue et diffusée *a posteriori*, elle est indéniablement déjà présente dans la propre construction de *Let It Be*, qui nous montre un groupe à la recherche de soi-même en tant qu'entité créative et fonctionnelle mais en ne trouvant qu'une impasse frustrante.

Or, et si dans un tout premier moment la base structurelle et conceptuelle de *Let It Be* nous semble solide et viable d'un point de vue pratique — les Beatles avaient une idée plus ou moins précise de l'approche musicale à suivre et de son moyen de transmission (un documentaire montrant les coulisses d'un groupe Pop) —, il faut se demander pourquoi le projet échoue terriblement, du moins en ce qui concerne son potentiel d'apaisement des relations des quatre membres.

La réponse la plus logique dérive du fait que la conception de *Let It Be* a été dans son essence la plus primaire basée sur une identité des Beatles appartenant au passé. Les Beatles cherchaient, comme nous l'avons mentionné, à faire un retour à leurs racines pour y trouver une sorte de solution alchimique à tous leurs maux. Mais c'est exactement dans cette équation que se trouve le piège de *Let It Be* : en se cherchant à eux-mêmes en tant que groupe à travers une identité qui ne pourrait jamais être revécue, ils essaient de construire un portrait composé d'angles morts, ne se rendant même pas compte de la rupture naturelle des fondations des Beatles comme groupe actif. Cette rupture, à son tour, n'était qu'une conséquence du développement de chacun des membres à plusieurs niveaux — personnel, professionnel, créatif —, comme un arbre en pleine croissance dont les branches s'éloignent chaque fois plus, et ne pourrait jamais être abordée recourant à des solutions dépassées.



124. John Lennon et Yoko Ono sortant du tribunal après leur arrestation en octobre 1968 (crédit photo : Andrew MacLear/Getty Images)

Enfin, il faut signaler que le contexte socio-culturel du moment des tournages n'était pas le plus harmonieux non plus. En 1969 la contre-culture semblait atteindre un extrême jamais vu auparavant — John Lennon et Yoko Ono commenteraient l'année rétrospectivement disant que « plutôt que de se demander contre quoi nous étions, il nous fallait découvrir ce pour quoi nous étions⁴³¹. » Le besoin d'un changement urgent de la situation sociale devient le prétexte pour une plus grande radicalisation des opinions et des actions de la jeunesse : à la fin de la décennie, la politique de terre brûlée semblait de plus en plus une option viable pour les factions politiques les plus extrémistes. L'émergence de questions qui divisaient profondément la société — comme la guerre du Viêt-Nam aux États-Unis, la révolte contre l'autoritarisme et le consumérisme déclenchant les événements de mai 68 en France — avait conduit, surtout depuis la moitié de la décennie, à une obligation presque morale de la part des célébrités à avoir une opinion publique sur ces sujets. Néanmoins, et comme nous l'avons aussi vu

⁴³¹ « *Instead of asking what we are against [...] we should be working out what we are for.* » [Lennon cité par Ian Macdonald, *Revolution in the Head: The Beatles Records and the Sixties*, Londres : Pimlico, 1998, p. 253, nous traduisons]

dans le cas de Lennon et de sa polémique « nous sommes plus populaires que Jésus Christ, » leur statut ne les immunisait pas contre les conséquences de leurs propres actes et déclarations : après tout, à la fin des années soixante les idoles de la contre-culture n'étaient plus intouchables.

1969 a donc été une année cruciale pour les confrontations entre la contre-culture et l'*establishment*, qui depuis 1967 faisait des « exemples publics » des principales figures de la première en se rendant compte de leur pouvoir socio-politique : six mois après l'arrestation de John Lennon et Yoko Ono à Londres en octobre 1968, c'est George Harrison et sa femme Pattie Boyd qui deviennent des boucs émissaires de la soi-disant décadence de la moralité anglaise ; le responsable de toutes ces arrestations, Sergeant Pilcher, était lui-même devenu une célébrité depuis son rôle central dans les détentions de Donovan et de Jagger/Richards en 1967⁴³².

C'est aussi en 1969 que l'on commence à dire adieu à quelques idoles Pop qui avaient été les têtes de la contre-culture des *sixties*. Le premier décès médiatique a lieu le 3 juillet avec la noyade de Brian Jones, le fondateur des Rolling Stones licencié de son poste de guitariste par ses propres collègues quelques jours plus tôt, ressuscitant de cette manière le célèbre « Club des 27, » et à qui se joint, en une très courte période de deux ans, Jimi Hendrix, Janis Joplin, et Jim Morrison. Ces décès prématurés signalent d'une façon précoce la disparition progressive des noms les plus emblématiques de toute une génération, auxquels s'ajoutent aussi quelques victimes d'une vie de constants excès, le cas de Syd Barrett des Pink Floyd qui au début de 1968 se fait lui aussi renvoyer par ses collègues en raison de son état catatonique empêchant le bon fonctionnement du groupe. Même s'il fera ultérieurement un léger retour à la musique avec ses deux albums en solo, *The Madcap Laughs* et *Barrett* (1970), l'énergie créative qu'il avait apporté à la musique Pop — et qui inclue notamment quelques concepts artistiques à la base de la définition de la Pastorale Anglaise⁴³³ — semblait avoir totalement disparu en 1969 : cette même année, Barrett incarnait plutôt les conséquences d'une vie de bohème et de tous les rêves anéantis — un rappel impressionnant de la réalité d'un monde que les jeunes cherchaient simultanément à changer et à fuir.

⁴³² Pilcher a plus tard été arrêté pour fraude et recours à de fausses preuves, comme George Harrison le rappelle, souriant, dans le documentaire *The Beatles Anthology* (1995).

⁴³³ Syd Barrett est considéré comme l'une des influences primordiales dans la définition de l'esthétique de la Pastorale Anglaise grâce aux thématiques bucoliques récurrentes dans ses premières chansons avec les Pink Floyd, et qui ont été incluses dans le premier album du groupe *The Piper at the Gates of Dawn* (1967). Ces thématiques sont surtout liées à l'imagerie colorée des fables et des légendes folkloriques (« Scarecrow »), à l'univers du fantastique (« The Gnome »), et à la nostalgie et l'innocence de l'enfant (« Matilda Mother »), et démontrent l'attention spéciale donnée à la question du « retour » et aux liens de l'individu avec ses racines, la campagne et la nature, qui étaient à la base du concept de la Pastorale.

Ceci est important afin de comprendre le contexte originel de crise de *Let It Be*, le film étant non seulement un miroir de l'état détérioré des relations entre les membres des Beatles mais aussi un reflet de l'ambiance socio-culturelle vécue à la fin de la décennie, illustrant une espèce de fatalisme et une certaine décadence assez visibles dans la plupart des créations artistiques de la période — « l'esthétique de la fin » dont nous parlerons plus bas et où *Let It Be* semble s'intégrer conceptuel et esthétiquement.

2. Réception : vestiges d'une construction faite *a posteriori* ?

Ni le budget ni les revenus de *Let It Be* ne sont connus, ce qui s'explique par le caractère indépendant de la production (le film étant financé par les propres Beatles avec Apple Corps), mais aussi du fait qu'à cette époque, et en raison de l'état déplorable des finances de leur entreprise, le groupe évitait que le plus petit détail concernant leurs profits et pertes soit diffusé sous peine de perdre des investisseurs. La première du film se déroule le 13 mai 1970 à New York, une semaine après au Royaume-Uni, et en juin de la même année en France.

Pour mieux comprendre sa réception, il faut garder en tête que *Let It Be* est sorti un mois après l'annonce plus ou moins officielle de la fin du groupe, par un communiqué de presse inclus dans la pochette du premier album en solo de McCartney où le Beatle se faisait à lui-même une sorte d'interview : commentant quelques aspects liés au groupe, au management d'Allen Klein, et à son partenariat avec Lennon, McCartney confirmait les pires craintes du public — la séparation des Beatles dont les rumeurs redoublaient constamment depuis la sortie d'*Abbey Road* l'été précédent semblait du fait réelle et irréversible. Ceci agit comme une espèce de *spoiler* : le public regardant *Let It Be* connaissait déjà l'issue amère de toutes les discussions et les problèmes qu'il voyait à l'écran. Or, ce qu'il lui était offert n'était donc plus une surprise, mais un regard privilégié sur le processus de la fin des Beatles, le film nourrissant une fascination morbide de la décadence et la destruction de ce qu'il lui avait tenu à cœur.

Même en sachant que les conditions de conception du film n'avaient pas été les plus favorables, les critiques ont été pour la plupart impitoyables, se plaignant surtout d'un mauvais montage et d'une absence générale de direction. Michael Goodwin de la revue *Rolling Stone* dit que « l'un des délices de regarder un film dirigé par un bon réalisateur, est que l'on peut s'asseoir et se détendre, sachant que le réalisateur a tout sous contrôle. Ici, on est constamment occupé à faire le travail que Lindsay-

Hogg aurait du conduire, mais ne l'a pas fait : couper les mauvaises choses, réarranger les bonnes, placer la caméra correctement — des responsabilités directoriales vraiment basiques⁴³⁴. » En réponse, le réalisateur Michael Lindsay-Hogg accorde une interview au même magazine expliquant son point de vue : « on a de la chance qu'il y ait un film. Il fallait constamment les pousser [les Beatles] à poursuivre. [...] C'était une expérience terriblement frustrante et douloureuse. Ce n'est pas que je ne les aime pas. Je les aime. C'est juste que, quand on essayait de tourner le film, chaque jour il y en avait un différent à détester⁴³⁵. » C'est tout à fait important de noter l'attitude défensive de Lindsay-Hogg dans cette réponse car le réalisateur parle non seulement de son travail en tant que cinéaste mais aussi, et peut-être d'une manière beaucoup plus importante, de la façon dont l'état frustrant des relations des Beatles a altéré le produit final, provoquant l'effet exactement inverse de ce qui avait été souhaité au départ : montrer un groupe pertinent, créatif, intéressant. L'auteur Peter Doggett discute aussi d'une tentative apparente d'« amélioration » de l'image publique du groupe à travers le film, disant que lors de sa sortie certaines critiques l'appelaient « une tentative pseudo-cinéma-vérité de canoniser les Beatles⁴³⁶, » ce que nous lisons dans le cadre de la sacralisation de quelque chose qui n'existe plus — du moins avec son importance préalable. En France, Claude Fléouter semblait être d'accord avec l'insignifiance des Beatles à ce moment-là, disant dans sa critique du film publiée dans *Le Monde* le 2 juillet 1970 que *Let It Be* s'agit d'un « long et plat documentaire, sans une étincelle de vie, le film en couleurs de Michaël Lindsay Hogg [sic] est entièrement axé sur une répétition des Beatles qui chantent une vingtaine de chansons. [...] Le temps du Sergeant Pepper est bien révolu. Il faut s'en faire une raison : définitivement séparés ou non, peu importe, les Beatles appartiennent déjà au passé⁴³⁷. »

Même si ces critiques nous paraissent parfois assez dures, nous remarquons que *Let It Be* se lit comme un film terne, n'arrivant pas à représenter les dynamiques personnelles et artistiques du groupe d'une façon complètement claire non plus. Bob Neaverson souligne cet aspect en particulier

⁴³⁴ « *One of the delights of watching a movie made by a good director is that you can sit back and relax, knowing the film-maker has got everything under control. Here, you are constantly busy doing work that Lindsay-Hogg should have done, but didn't : cutting the bad stuff, rearranging the good stuff, placing the camera properly — really basic directorial responsibilities.* » [cité par Bill Harry, *Beatlemania - The History of Beatles on Film*, Suffolk : Virgin Books Great Britain, 1984, p. 49, nous traduisons]

⁴³⁵ « *It's lucky there is a movie. There was a big push all the time to get them going. [...] It was a terribly painful, frustrating experience. It's not that I don't like them. I do. It's just that when we were trying to make the film, every day there was a different one to hate.* » [cité par Bill Harry, idem, p. 50, nous traduisons]

⁴³⁶ « *A pseudo-cinéma-vérité attempt to canonise the Beatles.* » [Peter Doggett, *You Never Give Me Your Money: The Battle for the Soul of the Beatles*, Londres : The Bodley Head, 2009, P.138, nous traduisons]

⁴³⁷ Claude Fléouter (1970, 2 juil.), « *Let It Be avec les Beatles,* » *Le Monde* (Paris), https://www.lemonde.fr/archives/article/1970/07/02/let-it-be-avec-les-beatles_2651230_1819218.html consulté le 3 octobre 2018

disant que « à part le fait que l'on apprend que les Beatles éprouvent des différences musicales et que Paul McCartney est le membre le plus enthousiaste du groupe, on n'apprend rien des « philosophies » des Beatles, musicales ou autres⁴³⁸. » Donc, et en ce qui concerne la projection et communication des intérêts artistiques et créatifs du groupe, *Let It Be* semble y ajouter peu — du moins dans le tout premier regard lancé à l'époque, encore dans le contrecoup de leur séparation. Ainsi, *Let It Be* paraît échouer aussi à cause de la difficulté d'envisager les membres du groupe comme des « individus pensants, » l'identité de « *men of ideas* » qui était plus ou moins la norme de toutes leurs représentations visuelles depuis *Help!* devenant ainsi difficile de se distinguer dans le film, qui finit à son tour par les représenter quasi exclusivement comme des musiciens automates, sans intérêt, et terriblement fatigués.

Il est néanmoins intéressant de considérer la réputation que *Let It Be* a de nos jours, surtout à propos d'un film dépourvu de sortie officielle hormis la première de 1970, les classifications de 7.8 sur IMDb et 75% sur Rotten Tomatoes⁴³⁹ se basant surtout sur les copies clandestines circulant sur internet ou les rares projections en cinémathèque, ce qui contribue à conférer au film une réputation culte, typique de son statut *underground* mais aussi du fait qu'il se porte comme un document visuel précieux sur le côté sombre des Beatles, les montrant au moment probablement le plus triste de leur carrière. En effet, le portrait honteux qu'il fait des relations du groupe est communément regardé comme la principale raison pour que le film ne soit jamais restauré ni sorti en DVD⁴⁴⁰. Toutefois, il a récemment été annoncé qu'une « nouvelle version » de *Let It Be*, initialement prévue pour 2020, devra sortir en 2021⁴⁴¹ (marquant de cette façon le cinquantième anniversaire de sa première), avec un nouveau montage sous la direction de Peter Jackson — curieusement, le directeur de la trilogie du *Seigneur des Anneaux*, qui comme nous l'avons mentionné aurait du être un film des Beatles. McCartney, qui est sans aucune surprise derrière le projet, justifie ce besoin de réorganisation du matériel visuel disponible en disant que l'original est « trop triste. »

⁴³⁸ « *Beyond learning that the Beatles are experiencing musical differences and that Paul McCartney is the most enthusiastic member of the group, one is left with little idea about the Beatles' 'philosophies', musical or otherwise.* » [Bob Neaverson, *The Beatles Movies*, Londres, 1997, pp. 113-114, nous traduisons]

⁴³⁹ chiffres consultés le 20 août 2019

⁴⁴⁰ Mike McInerney, Bill Demain, et Gillian G. Gaar, *Sgt Pepper at Fifty: The Mood, The Look, The Sound, The Legacy of the Beatles' Great Masterpiece*, Londres : Omnibus Press, 2017, p. 154

⁴⁴¹ Maxime Grandgeorge (2018, 24 sep.), « Une nouvelle version de Let It Be, le film sur les Beatles, pourrait voir le jour, » *Première* (Paris), <http://www.premiere.fr/Cinema/Une-nouvelle-version-de-Let-It-Be-le-film-sur-les-Beatles-pourrait-voir-le-jour> consulté le 9 juin 2020

3. Proposition culturelle du film à son public : un « manuel d'instructions » de la séparation d'un groupe Pop

3.1. Un témoin volontaire de la crise interne du groupe ?

La principale contribution de *Let It Be* à l'image publique des Beatles est sans aucun doute la manière dont il dépeint la crise interne du groupe aux débuts de 1969 d'une façon brutale et flagrante. Le film apparaît donc comme une espèce de « manuel d'instructions » de la séparation d'un groupe Pop, le processus de dissolution des Beatles étant l'exemple ultime de comment une entité qui semblait indestructible pourrait se détériorer à une telle vitesse en un court laps de temps.

Or, et même si l'on avait pu prévoir que toutes les discussions et divergences entre les membres du groupe atteignent leur point d'ébullition au moment des tournages du film, on peut néanmoins se demander pourquoi que certaines séquences plus honteuses ont été conservées au montage final. Bob Neaverson discute de ce choix en disant que :

« Même si [Let It Be] a visiblement été envisagé comme un documentaire « réel, » il est néanmoins surprenant que les Beatles aient pu laisser des images aussi douloureuses passer à l'écran. Le fait qu'ils l'aient permis résulte d'une ou deux possibilités. Soit à ce stade ils se fichaient simplement de la façon dont ils étaient représentés vu qu'ils se sépareraient d'une manière ou d'une autre, soit, et cela, je pense, est l'explication la plus plausible, il y avait une part d'eux qui voulait montrer au monde qu'ils arrivaient à la fin de leurs attaches artistiques et personnelles⁴⁴². »

La deuxième hypothèse de Neaverson s'intègre dans le désir exprimé par Lennon de « casser le mythe des Beatles » que nous avons déjà mentionné, et nous semble tout à fait la plus probable : même s'ils étaient encore dans le déni de leur fin imminente, les Beatles semblaient inconsciemment construire un document montrant très explicitement les raisons et le processus des dessous de leur séparation, comme si soudain *Let It Be* fournissait toutes les réponses aux fans criant désespérément « mais pourquoi ? »

⁴⁴² « Although the film [Let It Be] was obviously envisaged as a 'real' documentary, it is nevertheless surprising that the Beatles should let such painful footage pass into the film. That they did is the result of one or two possibilities. Either by this point they simply didn't care about how they were represented since they were splitting up anyway or, and this, I think, is the most likely explanation, there was a part of them which actively wanted to show the world that they were at the end of their personal and artistic tethers. » [Bob Neaverson, *The Beatles Movies*, Londres : Cassell, 1997, p. 112, nous traduisons]

Il devient aussi intéressant de comparer *Let It Be* avec un autre film tourné en pleine crise du groupe, comme R. Gary Patterson le fait. L'auteur parle d'« une ironie amère » dans *Let It Be*, disant que « d'une certaine façon [le film] établit un parallèle avec les tournages du spécial télévisé *Magical Mystery Tour*. L'idée des Beatles derrière *Magical Mystery Tour* était celle d'apporter une caméra et de filmer simplement tout ce qui leur arrivait. Malheureusement, rien n'est arrivé. Le concept de *Let It Be* était de préserver un rapport filmé de la créativité et de l'héritage des Beatles quand ils étaient en studio. Tristement, le résultat a été un reportage complet sur la détérioration du groupe le plus populaire du monde⁴⁴³. » Patterson juxtapose ainsi le but manqué des deux films, expliquant que les Beatles avaient perdu le contrôle sur la manière dont ils se faisaient représenter dans leurs objets visuels, ce qui ironiquement survenait au même moment où ils n'avaient personne pour prendre ce type de décisions à leur place.

La crise dépeinte dans *Let It Be* peut être donc envisagée en deux temps, le premier dérivant d'un certain déni des Beatles sur l'imminence de leur séparation, ce qui les conduit à utiliser le projet comme gilet de sauvetage, et le deuxième de la prise de conscience de leur situation réelle, surtout quand le film est enfin terminé et prêt à être montré — une épiphanie qui arrive peut-être trop tard. Leur ami et ancien assistant personnel de Brian Epstein Alistair Taylor se souvient de la première de *Let It Be* en ces termes : « nous étions là, Neil [Aspinall] et Mal [Evans] et Peter [Brown] et Derek [Taylor] et nos femmes et amis, leurs amis à eux, nous étions là. Nous nous sentions malheureux et coupables de partager quelque chose de si mensonger et festif comme une première car nous savions qu'aussi sinistres que les pires moments du film pouvaient paraître, les faits réels et les abstractions étaient terribles⁴⁴⁴. » Aucun des membres du groupe n'était présent à la première.

⁴⁴³ « *The is a bitter irony to the Beatles' Let It Be film. In some ways it paralleled the making of the Magical Mystery Tour television special. The Beatles' idea behind the Magical Mystery Tour was to bring a camera and just film what happened along the way. Unfortunately, nothing happened. The concept behind Let It Be was to preserve a filmed record of the Beatles' legacy and creativity within the studio. Sadly, what resulted was a complete record of the deterioration of the world's most popular band.* » [R. Gary Patterson, *The Walrus Was Paul - The Great Beatles Death Clues*, New York : Simon & Schuster, 1996, p. 126, nous traduisons]

⁴⁴⁴ « *We were there [at the film's premiere], Neil [Aspinall] et Mal [Evans] et Peter [Brown] et Derek [Taylor] and our wives and friends, their friends, we were there. We felt miserable and guilty at sharing in something so innately untruthful, as celebrative as a premiere for we knew that grim as the worst moments in the film may seem, the real facts and abstractions were terrible.* » [Derek Taylor, *As Time Goes By*, Londres : Abacus Books, 1974, p. 161, nous traduisons]

3.2. Le portrait des relations problématiques entre les membres du groupe

« Du point de vue de George [Harrison], les caméras ont ressorti le pire de la nature complexée de Paul [McCartney] ; comme l’infirmière dans « Penny Lane, » il semblait parfois jouer le rôle d’un musicien qui répète une chanson. Les discussions tendues devant les caméras ont continué pendant le reste de la semaine. McCartney entamait la plupart d’entre elles : il continuait à se comporter comme s’il essayait d’écrire le scénario du film, abordant des sujets comme le changement de perspective des Beatles depuis la mort de Brian Epstein (dont il se référait inexplicablement comme « Mr Epstein »). Pour sa part, John Lennon restait désengagé de toutes ces discussions⁴⁴⁵. »

S'agissant d'un documentaire, *Let It Be* cherche à montrer les Beatles tel qu'ils sont au lieu des caricatures construites à partir de leurs personnalités qui étaient au centre de leurs deux premiers longs-métrages. Ainsi, et comme Jonathan Gould le résume ci-dessus, le film nous dévoile un basculement important de l'axe principal des Beatles (Lennon/McCartney), Lennon devenant absent et peu communicatif (son addiction à l'héroïne contribuant sans doute à une telle attitude), s'engageant plus avec Yoko Ono qu'avec le groupe. En contraste, McCartney émerge comme le gestionnaire prêt à « sauver » le groupe, tandis qu'Harrison devient plus franc concernant sa frustration à ne pas être pris au sérieux en tant que compositeur. Starr s'éloigne de cette crise, ne fournissant quasiment aucun commentaire.

Dans son livre *You Never Give Me Your Money*, Peter Doggett parle des sessions de *Let It Be* au Twickenham et du rôle joué par chaque Beatle d'une façon assez désenchantée, disant que les tournages étaient « un drame sans mouvement ni développement de personnages. » Il décrit McCartney comme « le patron, malheureusement condescendant avec ses collègues, essayant désespérément de prolonger l’agonie dans l’espoir qu’elle pouvait se soulager miraculeusement, » tandis que « Lennon restait assis, pratiquement muet et habituellement défoncé, jamais à plus de quelques pieds de distance d’Ono, tout aussi peu communicative. Starkey [Starr] regardait droit devant dégageant une apparente tristesse absolue, en se demandant pourquoi il essayait encore de

⁴⁴⁵ « In George [Harrison]'s view, the cameras brought out the worst of Paul [McCartney]'s self-conscious nature ; like the nurse in « Penny Lane, » he seemed at times to be playing the part of a musician rehearsing a song. Tense on-camera discussions continued for the rest of the week. Nearly all of them were initiated by McCartney, who continued to act as if he were trying to script the film, raising subjects like the change in the Beatles' outlook since the death of Brian Epstein (whom he unaccountably referred to as « Mr. Epstein »). For his part, John Lennon remained almost completely disengaged from these discussions. » [Jonathan Gould, *Can't Buy Me Love: The Beatles, Britain and America*, Londres : Piatkus, 2007, pp. 535-536, nous traduisons]

fournir une colonne vertébrale rythmique à ce corps divisé. [...] Harrison dévoilait un éventail de matériel récemment composé, pour être juste reçu par l'ennui poli de McCartney et la dérision manifeste de Lennon⁴⁴⁶. »



125. Le grand axe créatif des Beatles : Lennon et McCartney dans une scène de *Let It Be*

Comme on le voit clairement avec la citation ci-dessus, l'un des aspects les plus importants afin de comprendre les dynamiques entre les Beatles dans *Let It Be* est sans aucun doute l'attitude de McCartney, qui depuis la mort de Brian Epstein était le membre le plus préoccupé de l'avenir professionnel du groupe, une posture de leader apparent qui modifie profondément les relations de pouvoir au sein des Beatles : cependant, rappelons que les Beatles étaient à l'origine un groupe formé par Lennon, qui les avait rassemblés en un premier temps comme les Quarrymen pendant les années

⁴⁴⁶ « [The sessions were] a drama with no movement or character development. McCartney played the boss, haplessly patronising towards his colleagues, desperately trying to prolong the agony in the hope that it might miraculously ease. (...) Lennon sat virtually speechless and usually stoned, never more than a few feet from the equally uncommunicative Ono. Starkey stared ahead in an appearance of utter gloom, wondering why he was still trying to provide a rhythmic backbone for this divided body. (...) Harrison unveiled an array of freshly composed material, only to be met with polite boredom from McCartney and open derision from Lennon. » [Peter Doggett, *You Never Give Me Your Money: The Battle for the Soul of the Beatles*, Londres : The Bodley Head, 2009, p. 59, nous traduisons]

cinquante, puis invitant McCartney et Harrison à les rejoindre. La relation symbiotique entre Lennon et McCartney étant l'un des partenariats les plus importants de l'histoire de la musique Pop, cet éloignement de Lennon, sans doute en raison aussi de son engouement pour le monde des psychotropes, permet à McCartney d'acquérir une influence plus importante sur les décisions créatives et logistiques des Beatles, ce qui modifie leur dynamique originale.

Ce changement de rôle de McCartney, qui était visible dans le quotidien du groupe d'une façon plus ou moins évidente depuis mi-1967, est donc présenté au public pour la première fois avec *Let It Be* — néanmoins, ceci se fit d'une manière très brutale et désenchantée, sans que les spectateurs du film n'aient le bon contexte pour comprendre les raisons de son comportement. Même Lennon, en se souvenant des sessions, explique plus tard l'attitude de McCartney d'une manière un peu apologétique en disant que « Paul avait cette idée qu'il allait diriger les répétitions. On répéterait et ensuite on enregistrerait l'album. Et on est évidemment des mecs paresseux et on joue depuis vingt ans maintenant [et] on ne va pas rester assis à répéter⁴⁴⁷. » L'attitude de McCartney, sans doute de bonne intention quand il semblait « diriger » ses collègues (il sentait déjà le manque d'engagement des autres Beatles), agit donc à l'opposé de ses envies : tandis qu'il cherchait à être la voix anxieusement enthousiaste au sein du groupe en le poussant vers un projet plus ou moins solide et capable — lui semblait-il — de sauver les Beatles en tant qu'unité musicale, ses collègues percevaient son attitude dans le meilleur des cas comme condescendante. Sa posture ne passe pas non plus inaperçue pour quelques critiques, Tom Hutchinson écrivant dans le *Sunday Telegraph* que le musicien « bavarde sans arrêt même lorsque, paraît-il, aucun des autres ne l'écoute⁴⁴⁸. » Nous ne sommes pas entièrement d'accord avec la pesante accentuation que la plupart des biographes des Beatles mettent sur le comportement de Paul pendant *Let It Be* (Doug Sulphy et Ray Schweighardt défendent plutôt une espèce d'« autoritarisme par défaut »), il nous semble en revanche que c'est la réaction des autres trois par rapport à ce même comportement qui bouscule les aspects plus ou moins hiérarchiques au sein des Beatles — le groupe avait, après tout, toujours été une démocratie participante, ou du moins « le groupe de John. » Sulphy et Schweighardt insistent donc que « le portrait commun de Paul en tant que tyran égocentrique et excessivement autoritaire pendant cette

⁴⁴⁷ « *Paul had this idea that he was going to rehearse us. We would rehearse and then make the album. And of course we're lazy fuckers and we've been playing for twenty years [and] we're not going to sit around rehearsing.* » [John Lennon cité par Jonathan Gould, *Can't Buy Me Love: The Beatles, Britain and America*, Londres : Piatkus, 2007, p. 535, nous traduisons]

⁴⁴⁸ « *[Paul McCartney] chatters incessantly even when, it seems, none of the others is listening.* » [cité par Bill Harry, *Beatlemania - The History of Beatles on Film*, Suffolk : Virgin Books Great Britain, 1984, p. 56, nous traduisons]

période est simplement erroné et injuste, » ajoutant que cette vision dérive principalement d'un « comportement moribond des autres Beatles » qui fait que « l'assurance de Paul ressorte⁴⁴⁹. » Nous partageons cette théorie principalement dû au désintérêt évident des autres membres du groupe pendant les sessions de *Let It Be*, mais il nous semble qu'il y existe aussi un passage muet de relais à McCartney de la part de Lennon, qui depuis le décès d'Epstein paraissait moins engagé dans les devoirs quotidiens du groupe. Or, alors que l'on reconnaît que sans l'enthousiasme fébrile et aveugle de McCartney (que Piotrowski décrit même comme un peu « *show-off*⁴⁵⁰ ») il n'y aurait même pas eu de disque ni de film, la position de « patron » du Beatle déstabilise la perception que l'on a du groupe et conduit à la révélation d'une image collective étrange et peu familière.

Il est donc important de comprendre le portrait que *Let It Be* fait de John Lennon, et qui contraste largement avec celui de Paul. En 1968, et alors que les autres membres des Beatles semblaient s'éloigner progressivement des drogues, Lennon suit la tendance autodestructrice de l'époque et passe dangereusement à l'héroïne. Selon *The Beatles Bible*, le Beatle commence à prendre de l'héroïne en mi-1968, une addiction qui dure jusque fin 1969⁴⁵¹ : « l'héroïne, ce n'était pas très amusant. Je ne me suis jamais injectée ou autre. Nous [moi et Yoko] l'avons un peu inhalée quand nous étions en souffrance. Je veux dire, nous n'en étions plus capables — les gens nous donnaient du fil à retordre⁴⁵², » déclarera plus tard Lennon. Ceci signifie que tous les objets visuels conçus pendant cette période (les vidéos de « Hey Jude » et « Revolution, » ainsi que *Let It Be*), dépeignent un Lennon absent et beaucoup moins actif créativement, ce qui ajoute une dimension de plus à la crise des Beatles car nous voyons le fondateur et l'un de ses principaux compositeurs s'éloigner des autres membres d'une manière horriblement malsaine.

Sulphy et Schweighardt discutent de la gravité de l'état de Lennon en 1969 en expliquant que l'on peut remarquer sa fragilité physique et mentale si l'on regarde *Let It Be* attentivement, particulièrement que le Beatle « vacille entre l'ennui silencieux et une énergie nerveuse et pétillante

⁴⁴⁹ « *The common portrayal of Paul as an excessively bossy, egocentric bully during this period is simply erroneous and unfair. It's only the moribund behaviour of the other Beatles that makes Paul assertiveness stand out.* » [Doug Sulphy et Ray Schweighardt, *Get Back: The Beatles Let It Be Disaster*, Londres : Helter Skelter Publishing, 1998, p. 5, nous traduisons]

⁴⁵⁰ Stephanie Anne Piotrowski, « *All I've Got To Do Is Act Naturally* »: *Issues of Image and Performance in the Beatles' films*, thèse, Université de Exeter, 2008, p. 220

⁴⁵¹ « *The Beatles and Drugs*, » the Beatles Bible, consulté le 14 août 2015 <http://www.beatlesbible.com/features/drugs/8/>

⁴⁵² « *Heroin. It just was not too much fun. I never injected it or anything. We [Yoko and me] sniffed a little when we were in real pain. I mean, we just couldn't — people were giving us such a hard time.* », *ibid*, nous traduisons

dépendante de sa dernière prise » et qu'il « passe la plupart des sessions de *Get Back* en se cachant derrière la façade du « Beatle plein d'esprit »⁴⁵³. » Piotrowski, à son tour, signale l'existence de deux différents Lennons dans *Let It Be* : l'un, qu'elle décrit comme « pratique et humain » dû à son insistance pour écouter ce qui avait déjà été enregistré par le groupe pour qu'ils s'appuient sur une base plus solide et par la suite la développer, ainsi que de son caractère ouvertement chaleureux démontré dans sa relation avec Heather, la belle-fille de McCartney, qu'il laisse s'asseoir à ses côtés pendant « Dig A Pony » ; et l'autre, « peu communicatif, » qui devient la norme pendant une grande partie du film et qui déclenche une bonne partie des frustrations de McCartney⁴⁵⁴. Elle pose néanmoins l'hypothèse que le silence de Lennon peut faire partie « de son agenda pour rompre le mythe des Beatles⁴⁵⁵, » ce qui nous semble très improbable dans la mesure où cette attitude impliquerait une conscience active de sa part qui était virtuellement impossible dû à son état à cette époque-là : « je me fichais de tout. J'étais constamment défoncé à l'H[éroïne]. Essaie de t'asseoir avec les gens les plus crâneurs et crispés du monde pendant soixante sessions et regarde à quoi ça ressemble⁴⁵⁶. »

Un autre acteur important pour comprendre le basculement des dynamiques traditionnelles des Beatles dans *Let It Be* est George Harrison, dont l'affirmation de soi et même une certaine agressivité étaient de plus en plus visibles, son impatience dérivant sans doute d'un rôle de compositeur mineur qui ne lui correspondait plus. Piotrowski discute de cet aspect en particulier, mentionnant sa contribution à la déconstruction du mythe des Beatles dans *Let It Be*. Elle note, par exemple, que le film est le premier document visuel où l'on voit « *the quiet one* » (« le plus silencieux ») finalement élever sa voix et présenter ses compositions tout en demandant un statut similaire à celui de Lennon et McCartney, ce qui déséquilibre non seulement les dynamiques ordinaires du groupe mais aussi le résultat final de l'ensemble du portrait⁴⁵⁷. Sulphy et Schweighardt parlent eux aussi du caractère

⁴⁵³ « *John vacillated between silent boredom and bubbling nervous energy depending on the time of his last fix. [...] John spends most of the « Get Back » sessions hiding behind the façade of « the witty Beatle ».* » [Doug Sulphy et Ray Schweighardt, *Get Back: The Beatles Let It Be Disaster*, Londres : Helter Skelter Publishing, 1998, p. 5, nous traduisons]

⁴⁵⁴ Stephanie Anne Piotrowski, « *All I've Got To Do Is Act Naturally* »: *Issues of Image and Performance in the Beatles' films*, thèse, Université de Exeter, 2008, p. 223

⁴⁵⁵ « *Perhaps Lennon's silence was part of his agenda to break the Beatles' myth.* » [idem, nous traduisons]

⁴⁵⁶ « *I didn't even give a shit about anything. I was stoned all the time on H. You sit through 60 sessions with the most big-headed, uptight people oh earth and see what it's fuckin' like.* » [Lennon cité par Martin O'Gorman, « Film On Four, » in *The Beatles: Ten Years That Shook The World*, sous la dir. de Paul Trynka, Londres : Mojo/The Book People, 2004, p. 356, nous traduisons]

⁴⁵⁷ Stephanie Anne Piotrowski, « *All I've Got To Do Is Act Naturally* »: *Issues of Image and Performance in the Beatles' films*, thèse, Université de Exeter, 2008, p. 216

central du personnage de Harrison dans le déroulement du film, disant que « George est le seul qui semble mal à l'aise devant les caméras. Le jour précédent [le 2 janvier 1969] il avait exprimé sa préoccupation avec le fait que Michael [Lindsay-Hogg] enregistrât leurs conversations. Maintenant, il se demandait à haute voix pourquoi voudrait-on préserver le thé matinal des Beatles et leur bavardage pour la postérité⁴⁵⁸. » Rappelons-nous encore que Harrison est non seulement le premier à s'opposer fermement au concert public des Beatles du final du film (il avait toujours été le plus réticent concernant leur retour sur scène), ce qui renverse les plans initiaux de Lindsay-Hogg et McCartney, mais aussi que son départ soudain du groupe après une querelle au Twickenham agit comme catalyseur pour l'installation des Beatles dans les studios d'Apple Corps.

Il est aussi intéressant de noter que, pour la première fois, Ringo Starr joue un rôle secondaire dans un film des Beatles, ce qui peut dériver du fait que ce soit un documentaire reflétant plutôt le quotidien du groupe, où le batteur n'avait jamais été le centre des attentions. Piotrowski discute de cet aspect disant que même si les scènes du musicien démontrent son incontestable talent, il n'est pas assez présent devant les caméras ni aux discussions pour qu'il ait un rôle plus engagé⁴⁵⁹. À notre avis, le mystère de la « disparition » de Ringo dans *Let It Be* fonctionne comme une espèce d'avertissement prophétique de la fin proche des Beatles, ce choix représentatif lors du montage du film (intentionnel ou non) se voyant paradoxalement central à son récit et concept : après tout, la présence (ou l'absence) de Ringo dans le film est une métaphore de leur séparation effective et irrévocable, son rôle dans le groupe ayant toujours été celui de catalyseur, d'après Epstein⁴⁶⁰, ou même de conciliateur, Grant Jackson rappelant que la plupart des réunions du groupe pendant leur processus de séparation se rendaient chez Ringo car sa demeure était considérée comme « territoire neutre⁴⁶¹. »

En discutant de la relation des Beatles avec les caméras, Piotrowski souligne encore leur statut d'« acteurs sociaux » qu'elle emprunte, à son tour, au travail de Bill Nichols sur le genre

⁴⁵⁸ « *George is the only Beatles to appear uncomfortable in front of the cameras. The previous day he had expressed his concern that Michael was recording their conversations. Now, he wonders aloud why anyone would bother to preserve the Beatles early morning tea and chat for posterity.* » [Doug Sulphy et Ray Schweighardt, *Get Back: The Beatles Let It Be Disaster*, Londres : Helter Skelter Publishing, 1998, p. 26, nous traduisons]

⁴⁵⁹ Stéphanie Anne Piotrowski, *op. cit.*, p. 217

⁴⁶⁰ « *it is inescapable that Ringo was the catalyst for the others.* » [Brian Epstein, *A Cellarful of Noise*, Kent : New English Library, 1988, p. 84, nous traduisons]

⁴⁶¹ Andrew Grant Jackson, *Where's Ringo? - The Story of the Beatles in 20 Visual Puzzles*, Londres : Aurun Press, 2014, p. 7

documentaire. Piotrowski rappelle que Nichols définit le terme comme « le degré avec lequel les propres individus se présentent aux autres, » et elle défend qu'une telle caractéristique est visible à travers les différentes facettes de la personnalité de chacun qui surgissent tout au long du film⁴⁶². Cette théorie peut aider à expliquer l'incohérence que l'on trouve, par exemple, dans l'attitude de McCartney, qui alterne entre frustration et sur-excitation, et dont les actions face aux caméras semblent influencées par la conscience ou l'oubli d'être constamment filmé. D'un autre côté, ces différentes facettes peuvent être aussi expliquées à travers les personnes présentes à un tel moment ou lors d'une telle scène ; hormis l'équipe de tournage, il faut rappeler que *Let It Be* compte plusieurs « étrangers » dont la simple présence influence profondément non seulement les interactions entre les membres du groupe mais aussi la manière dont ces interactions sont présentées.

L'ambiance tendue et désenchantée de *Let It Be* est enfin décrite par Peter Doggett, qui en déclarant que « les Beatles n'étaient plus impressionnés par leur propre mythologie⁴⁶³ » résume l'esprit de défaite qui s'était installé au sein du groupe et qui semblait n'être ignoré que par McCartney, tandis que Sulphy et Schweighardt commentent dans leur livre *Get Back: The Beatles' Let It Be Disaster* que « ce n'était pas comme si les relations entre eux étaient tendues, mais comme s'il n'existait pas du tout de relations⁴⁶⁴. »

3.3. La fin du quatuor

Un autre aspect important afin de comprendre *Let It Be* comme un portrait privilégié de la crise au sein du groupe est la manière dont il dépeint les Beatles comme en n'étant plus juste quatre : la présence d'autres personnes se mêlant aux affaires du groupe dans le film s'ajoute à la fragilité des relations des quatre membres, provoquant un changement encore plus important de leurs dynamiques interpersonnelles et modifiant l'aperçu collectif de l'image qu'on a du groupe.

⁴⁶² Stephanie Anne Piotrowski, "All I've Got To Do Is Act Naturally": *Issues of Image and Performance in the Beatles' films*, thèse, Université de Exeter, 2008, p. 209

⁴⁶³ « *The Beatles were no longer impressed by their own mythology.* » [Peter Doggett, *You Never Give Me Your Money: The Battle for the Soul of the Beatles*, Londres : The Bodley Head, 2009, p. 64, nous traduisons]

⁴⁶⁴ « *It's not that relations between them are strained it's as if there are no relations between them.* » [Doug Sulphy et Ray Schweighardt, *Get Back: The Beatles Let It Be Disaster*, Londres : Helter Skelter Publishing, 1998, p. 96, nous traduisons]



126. Billy Preston arrive aux sessions de *Let It Be*

Les deux personnes qui jouissent de ce statut d' « étrangers » d'une façon plus évidente dans *Let It Be* sont Billy Preston et Yoko Ono. Billy Preston, musicien R&B et Soul que les Beatles avaient rencontré pour la première fois en 1962 quand il jouait dans le groupe de Little Richard, a été invité aux sessions pour deux raisons principales : la première, pour qu'ils puissent enregistrer l'album en « *live* » que par pistes, nécessitant alors d'une personne pour les claviers ; l'autre, pour que sa présence apporte une certaine légèreté à l'ambiance générale — comme George Harrison l'avait remarqué lors de son invitation portée à Eric Clapton aux sessions de l'Album Blanc pour jouer sur « *While My Guitar Gently Weeps*, » le groupe se portait très bien en présence d'invités⁴⁶⁵. Billy Preston apparaît donc pendant quelques secondes lors de son arrivée aux sessions, et puis dans les séquences musicales, notamment celles de « *Get Back*, » « *Let It Be*, » et « *The Long and*

⁴⁶⁵ Harrison dans le documentaire *The Beatles Anthology*, 1995

Winding Road. » Il est néanmoins curieux que dans le montage final l'on voit surtout que les mains du musicien, et qu'il ne soit jamais dans le même plan que les autres Beatles, cette dernière caractéristique soulignant un certain snobisme de leur part dans la mesure où Preston n'est jamais véritablement considéré comme « l'un des garçons. » Piotrowski parle de cet aspect en rappelant que la séparation des Beatles et Preston se déroule aussi pendant le concert final, et qu'elle semble être une conséquence directe des discussions entre les Beatles sur le rôle à donner à Preston vu son statut de musicien invité : tandis que McCartney ne semble pas inquiet de la possibilité du musicien de rejoindre le groupe à titre définitif, Lennon doute et Harrison discute même du rôle que l'ethnie de Preston pouvait jouer dans la manière dont le groupe serait aperçu⁴⁶⁶.

L'inclusion d'autres personnes dans un album des Beatles hormis des membres d'orchestre ou d'une personne jouant un instrument très spécifique (comme David Mason et sa trompette piccolo dans « Penny Lane, » ou bien les musiciens indiens du Asian Music Circle de Londres dans « Love You To ») était, jusqu'en 1968, généralement limité à leur producteur George Martin. Même si certains membres des Rolling Stones chantent en chœur dans « Yellow Submarine, » les collaborations des Beatles avec d'autres musiciens n'ont eu lieu pour la plupart qu'après le décès de Brian Epstein, le cas d'Eric Clapton étant d'une certaine façon le précurseur de ce genre de situations : Clapton était en même temps un ami du groupe (et de George Harrison en particulier) mais aussi un guitariste d'un incontestable talent que tous les quatre Beatles admiraient beaucoup. Billy Preston jouit lui aussi de ce double statut de musicien admiré et d'ami, et c'était peut-être la combinaison de ces deux aspects qui a permis une détente — même si temporaire et légèrement superficielle — dans les relations entre les membres du groupe. Derek Taylor commente aussi de cette détente, disant même qu'il croyait que « Billy [Preston] a sauvé le film et l'album de *Let It Be*, car il a réuni tous les Beatles dans leur meilleur posture. Être difficile l'un envers l'autre après cela serait d'abuser de leur invité⁴⁶⁷, » un fait confirmé par Harrison qui rappelle que « Billy n'était pas au

⁴⁶⁶ Stephanie Anne Piotrowski, « *All I've Got To Do Is Act Naturally* »: *Issues of Image and Performance in the Beatles' films*, thèse, Université de Exeter, 2008, p. 213

⁴⁶⁷ « *I think Billy [Preston] saved the Let It Be album and film, because he put all the Beatles on their best behaviour. To be difficult with each other after that would have been to abuse their guest.* » [Taylor cité par Peter Doggett, *You Never Give Me Your Money: The Battle for the Soul of the Beatles*, Londres : The Bodley Head, 2009, p. 63, nous traduisons]

courant des politiques et des enjeux par lesquels on passait, donc dans son innocence à lui, il est resté coincé et a donné un tout petit coup de pied de plus au groupe⁴⁶⁸. »



127. Yoko Ono assise à côté de Lennon pendant que le groupe écoute un *playback*

À cause de sa relation amoureuse avec Lennon dont les débuts remontaient à l'année précédente, Yoko Ono était présente dans quasi tous les aspects de la vie professionnelle des Beatles depuis les sessions d'enregistrement de l'Album Blanc, ce qui inévitablement la faisait aussi apparaître dans *Let It Be* — il y a des rapports des membres d'Apple Corps disant qu'à l'époque Lennon et Ono partaient même ensemble aux toilettes. Toutefois, le montage final a envisagé de ne pas montrer trop d'éléments « externes » au groupe, une option qui fut considérablement bien réussie si l'on remarque que les plans de Ono ne sont pas abondants et que Linda Eastman (Mrs. McCartney le printemps de la même année et toujours aussi présente aux sessions) n'apparaît pas du tout. Ainsi, et excepté son statut d' « ombre » de Lennon, les scènes où l'on voit Ono dans la version finale du film sont donc limitées à la séquence d'entrée dans les studios d'Apple Corps (arrivant avec Lennon en voiture), à quelques instants pendant la séquence musicale de « Let It Be, » à une scène montrant les Beatles écoutant un *playback*, et à la valse qu'elle danse avec Lennon pendant la séquence de « I

⁴⁶⁸ « *Billy didn't know all the politics and the games that had been going on, so in his innocence, he got stuck in and gave an extra little kick to the band.* » [Harrison cité par Martin O'Gorman, Martin, « Film On Four, », in *The Beatles: Ten Years That Shook The World*, sous la dir. de Paul Trynka, Londres : Mojo/The Book People, 2004, p. 360, nous traduisons]

Me Mine. » Cette demande d'exclusion des « étrangers » au groupe dans la version finale du film venait d'Allen Klein, qui avait désormais le dernier mot sur tous les nouveaux projets du groupe : « à mon avis Allen Klein était comme une zone sinistrée. Il a ruiné ce film [*Let It Be*], » raconte l'ingénieur du son Glyn Johns. « J'ai quand même vu la toute première version du film, qui était extrêmement bonne. Mais Allen Klein l'a [aussi] évidemment vue et il a dit qu'il ne voulait voir que les quatre Beatles. [...] Ce qui s'avérait être un peu difficile dans un documentaire où tout le monde et sa mère se promenaient par-ci par-là⁴⁶⁹. »

Le rôle que chacun de ces deux « étrangers » joue dans notre perception des Beatles dans *Let It Be* est très différent de l'un à l'autre. Si l'on est familiarisé avec l'histoire du groupe, notre premier réflexe est celui de voir Billy Preston comme le musicien drôle, amical, et d'une certaine manière inoffensif, contrastant avec la réputation légendaire de Yoko Ono qui est en revanche toujours vue comme l'intrus ou même le plus grand coupable de leur séparation — un jugement que McCartney commente lui-même plus tard en disant : « ça deviendra une blague tellement incroyable dans cinquante ans ... les gens diront « ils se sont séparés car Yoko s'est assise sur un amplificateur⁴⁷⁰ ». » Si nous nous rappelons de la multiplicité de raisons et de circonstances derrière la crise interne des Beatles discuté tout au long de cette thèse, il va sans dire que nous ne croyons absolument pas que le groupe le plus célèbre du vingtième siècle ait pu se séparer à cause de l'omniprésence de la femme de l'un de ses membres dans le studio de répétitions — après tout, c'était Lennon lui-même qui voulait Ono constamment à ses côtés, et qui insistait sur le fait qu'elle fasse activement partie des décisions concernant le groupe. Néanmoins, ne sous-estimons pas l'impact de ce changement de paradigme sur la modification des dynamiques artistiques et personnelles du groupe non plus ; Piotrowski discute précisément de cet aspect signalant le basculement profond que le nouveau couple provoque dans la relation entre Lennon et McCartney en particulier : « le portrait que *Let It Be* fait de la relation entre Lennon et Ono ne doit pas être négligé car il va à l'encontre de l'un des éléments les plus cruciaux du mythe des Beatles. Les Beatles ont été construits et développés à travers la relation entre Lennon et

⁴⁶⁹ « *In my opinion Allen Klein was a disaster area altogether. He wrecked that film [Let It Be]. [...] However, I did see the very first rough cut of the film, which was extremely good. But Allen Klein saw it evidently and said he only wanted to see the four Beatles. [...] Which is a bit difficult in a documentary when everybody and their mother was wondering around.* » [Johns cité par David Pritchard et Alan Lysaght, *The Beatles: An Oral History*, New York : Hyperion, 1998, pp. 307-308, nous traduisons]

⁴⁷⁰ « *It's going to be such an incredible, comical thing, like, in 50 years' time... for people to say 'They broke up 'cos Yoko sat on an amp.'* » [McCartney cité par Martin O'Gorman, Martin, « Film On Four, », in *The Beatles: Ten Years That Shook The World*, sous la dir. de Paul Trynka, Londres : Mojo/The Book People, 2004, p. 356, nous traduisons]

McCartney, qui dans ce film est dépeinte comme étant distante et détachée⁴⁷¹. » Or, l'impact de Ono dans les relations des quatre Beatles n'a pas forcément à voir avec sa propre présence, mais plutôt avec ce qu'elle représente : Lennon remplace le rôle de partenaire que McCartney avait dans sa vie avec Ono, commençant même à collaborer artistiquement avec sa nouvelle compagne à défaut de le faire avec son collègue — le premier album du couple, *Two Virgins*, était sorti l'année précédente, plus ou moins au même moment où ils inauguraient leur première exposition conjointe *You Are Here*. De cette manière, Lennon donne le coup final qui détruit la colonne vertébrale des Beatles, l'axe solide et artistiquement fécond que Lennon & McCartney représentaient — ce qui nous semble faire tout à fait partie du plan que Lennon avait pour le film : celui de « casser le mythe des Beatles. » Ono finit par être d'une certaine manière reléguée au rôle de bouc émissaire dans *Let It Be*, Lennon se servant de sa présence comme un outil pour provoquer une séparation qu'il semblait ne pas avoir le courage d'inciter tout seul.

4. Analyse : *Let It Be* comme antithèse de *A Hard Day's Night*

4.1. La représentation de l' « esthétique de la fin » dans *Let It Be* contrastant avec le début excitant de *A Hard Day's Night*

À notre avis, *Let It Be* se voit comme une antithèse du premier long-métrage des Beatles, surtout dans la représentation que les deux films font du groupe et de son époque. Ceci est observable sur plusieurs niveaux, le premier dérivant du portrait que *Let It Be* fait de quelque chose qui se termine, et qui contraste amplement avec l'enthousiasme de « début » présent dans *A Hard Day's Night*. Comme nous l'avons déjà vu, le contexte socio-culturel dans lequel *Let It Be* a été conçu est caractérisé par l'émergence d'une certaine décadence qui est commune aux Beatles et à leur époque, et qui signale la fin d'un cycle d'une façon désenchantée et fatiguée. Ce sentiment d'aboutissement, de la fin d'un rêve collectif, est bien décrit par l'ami du groupe Tony Bramwell dans son livre *Magical Mystery Tours - My Life With the Beatles* :

D'une certaine façon, les Beatles ont été une métaphore des années soixante. Londres semblait exceptionnellement bien se porter pendant

⁴⁷¹ « *Let It Be's* portrayal of Lennon and Ono's relationship should not be undermined because it goes against one of the most crucial elements of the Beatles' myth. The Beatles were built upon and developed by Lennon and McCartney's relationship, which in this film is portrayed as being distant and disconnected. » [Stephanie Anne Piotrowski, "All I've Got To Do Is Act Naturally": Issues of Image and Performance in the Beatles' films, thèse, Université de Exeter, 2008, p. 208, nous traduisons]

la décennie, comme un aimant pour la jeunesse et le talent du monde. La musique, la mode, et le divertissement, tous avaient eu leur origine dans la capitale. C'était facile de s'en trouver un travail, il n'y avait pas de vagabonds dans les rues, il y avait partout un sentiment de bien-être ; tout allait bien, et nos industries souscrivaient à tout cela. Mais tout implose avec le tournant de la décennie. Quand les années soixante passent aux années soixante-dix, l'amusement a disparu. C'était comme un manège s'arrêtant lentement, avec sa musique qui mourait et ses lumières qui s'éteignaient⁴⁷².



128. Scène du film *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969)

Let It Be s'intègre dans une esthétique cinématographique que nous appelons « l'esthétique de la fin » et qui est commune à plusieurs objets filmiques ses contemporains, de la même façon que *A Hard Day's Night* signalait un début prometteur des *sixties* en raison de son éloignement de la

⁴⁷² "In many ways, the Beatles were a metaphor for the 1960s. London seemed to be doing amazingly well, throughout that decade, a magnet for the youth and talent of the world. Music, fashion and fun all originated in the capital. Jobs were easy to come by, there were no dossers in the streets, there was a good feeling in the air ; everything was fine, all of it underwritten by our manufacturing industries. It all seemed to implode with the turn of the decade. As the sixties gave way to the seventies, the fun left. It was like a carousel on a merry-go-round slowly grinding to a halt, with the music dying and the lights going dim." [Tony Bramwell, *Magical Mystery Tours - My Life With the Beatles*, Londres : Robson Books, 2005, p. 301, nous traduisons]

sobriété du *Kitchen Sink Drama* et de la sagesse encore héritière des années cinquante, tout en se préoccupant de trouver un nouveau langage pour les représentations de la jeunesse. Parmi les nombreux objets cinématographiques qui s'intègrent dans cette tendance esthétique fataliste, nous signalons par exemple *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969) et sa capacité de représenter l'instinct autodestructeur qui semblait régner chez les jeunes à la fin de la décennie, une pulsion de mort qui s'installait au sein de la contre-culture en la poussant vers une direction directement opposée à celle de l'esprit créatif qui avait dominé la culture adolescente du début des années soixante — et dont *A Hard Day's Night* se portait comme un bel exemple.



129. Mick Jagger regarde la scène de la mort de Meredith Hunter dans *Gimme Shelter* (Albert et David Maysles, 1970)

D'un côté illustrant plutôt le monde de la musique Pop et ses enjeux en particulier, nous trouvons *Gimme Shelter* (Albert et David Maysles, 1970⁴⁷³), un essai documentaire sur le concert maudit des Rolling Stones à Altamont, Californie en décembre 1969, et dont l'ambiance tendue contrastait énormément avec celle du Woodstock, causant la mort d'un jeune homme par les Hell's

⁴⁷³ Il est intéressant de rappeler que les frères Maysles avaient été les réalisateurs de *What's Happening!*, le documentaire sur les Beatles aux États-Unis en 1964 inspirant *A Hard Day's Night*.

Angels, en charge alors de la sécurité. Partageant avec *Let It Be* le genre documentaire musical et la volonté de montrer les coulisses d'un groupe Pop, *Gimme Shelter* est le portrait d'une génération qui semblait s'être retournée contre elle-même, détruisant ses idéaux et ses idoles avec la même certitude présente dans leur fabrication quelques années auparavant. Le film des frères Maysles dépeint de cette manière une espèce d'implosion de l'alternative socio-culturelle que les jeunes cherchaient à construire, comme si leurs pires cauchemars s'étaient enfin réalisés.



130. Anita Pallenberg et Mick Jagger dans une scène de *Performance* (Nicholas Roeg, 1970)

Un autre exemple est *Performance* (Nicholas Roeg, 1970), un film controversé ayant comme base *Persona* (Ingmar Bergman, 1966) qui dépeint la décadence et la vie hédoniste des Pop stars d'une façon que Marianne Faithfull décrit comme « notre *Portrait de Dorian Gray*. Une allégorie de la vie libertine de Chelsea [Londres] à la fin des années soixante, avec ses vedettes baronnes du rock, sa jeunesse dorée rebelle, ses drogues, son sexe, sa décadence — il préserve toute une époque sous verre⁴⁷⁴. » La façon dont le musicien Pop, riche, beau, et jeune, est représenté dans *Performance* est

⁴⁷⁴ « [It was] truly our *Picture of Dorian Gray*. An allegory of libertine Chelsea life in the late sixties, with its baronial rock stars, wayward jeunesse dorée, drugs, sex and decadence - it preserves a whole era under glass. » [Marianne Faithfull, *Faithfull*, Londres : Penguin Books, 1994, p. 164, nous traduisons]

très différente de comme les Beatles étaient dépeints dans *A Hard Day's Night* : *Performance* est parmi les premiers films où l'on peut clairement percevoir la nature de ce statut de « nouvelle royauté » (et qui dérivait à son tour de la classe à part créée pendant la *Swinging London*), ce qui est parfaitement incarné par l'allure aristocratique transmise par la sérénité du personnage de Jagger. Cette allure, alors que d'une manière très différente, est aussi visible dans les représentations des Beatles dans *Let It Be* : même si le film envahit leur intimité, ce qui dans un premier temps peut faire disparaître l'innommable distance les séparant des « gens ordinaires, » il démontre sans aucun doute l'existence d'un voile invisible de pouvoir qui les rend intouchables, et qui leur permet de tout entreprendre tout en les tenant captifs de leur propre condition de *stars*. De ce fait, *Performance* et *Let It Be* sont tous deux des moments de cristallisation cinématographique d'une flamboyance Pop dont l'inévitable chute se voit simultanément décadente et fascinante.

Let It Be apparaît comme un exemple primordial de ce sentiment de clôture de deux façons principales : la première, à travers la manière dont il se présente comme métaphore de son époque au niveau socio-culturel, dépeignant l'état décadent d'un des groupes-clés des années soixante (ou le groupe-clé) et démontrant que la joie et l'énergie vues dans *A Hard Day's Night* étaient plus éphémères qu'initialement pensé ; l'autre, c'est en montrant le processus de séparation des Beatles d'une façon brutale et impitoyable, créant une fascination pour la décadence privée qui semble préconiser les *reality shows* de nos jours. *Let It Be* répond à une espèce de curiosité morbide sur la stratégie pour mettre fin à l'un des collectifs artistiques les plus importants du vingtième siècle, faisant ainsi appel au *thanatos* d'un public qui six ans auparavant criait face à l'image de ses idoles sur le grand écran.

4.2. La fin du film comme tentative de retour aux débuts du groupe ?

Le deuxième niveau où nous pouvons observer *Let It Be* comme antithèse de *A Hard Day's Night* est la façon dont les deux films dépeignent les codes performatifs du groupe quand il joue face à un public, ainsi que la réaction de ce dernier par rapport à la performance. Le concert final sur les toits d'Apple Corps a un rôle primordial dans la prolongation du mythe des Beatles à travers de *Let It Be* : souvent considéré comme leur tout dernier témoignage en tant que groupe musical actif, il change l'atmosphère générale plus tendue que l'on observe entre les Beatles tout au long du film en permettant un certain retour aux dynamiques interpersonnelles du début de leur carrière (ils sont sur scène, jouent ensemble, et semblent s'amuser) et donc à la joie de *A Hard Day's Night*. Néanmoins, il

signale aussi une fin — du film ainsi que du groupe —, ajoutant au sens de clôture fourni par l'ensemble de *Let It Be*.

La performance de 42 minutes dont seule la moitié a finalement été utilisée dans le montage final du film a été enregistrée sur bande son et filmée, et comporte trois versions de « Get Back, » deux versions de « Don't Let Me Down, » deux de « I've Got A Feeling, » une version de « One After 909, » et une version de « Dig A Pony. » L'importance de ce dernier concert pour le concept du film ainsi que pour la carrière des Beatles dérive largement de son caractère de « chant du cygne, » cette toute dernière apparition publique sur scène montrant les Beatles rendant toutes leurs cartes et sortant du jeu.

Si l'on se rappelle que les sessions d'enregistrement de *Let It Be* ont été décrites par les propres Beatles comme « les pires de tous les temps » (Harrison) et « l'enfer ... les sessions les plus misérables du monde⁴⁷⁵ » (Lennon), il devient très intéressant d'observer le rôle de leur première (et dernière) apparition sur scène depuis 1966 dans le changement soudain et radical d'humeur générale du groupe et de son entourage, comme le décrit leur agent de presse Derek Taylor : « nous nous rappelons tous de ce jour à Apple car c'était une joie immense — les Beatles en direct, à l'air libre et en public, mais ce n'était pas anodin qu'ils aient choisi un toit, leur propre toit privé, hors de portée, et pour la plupart des gens hors de vue, pour jouer leur dernier concert ensemble⁴⁷⁶. » Le réalisateur Michael Lindsay-Hogg, à son tour, avoue qu'« on avait un sentiment qu'il s'agissait d'une occasion rare et étrange. On assistait à un concert des Beatles avec personne d'autre que soi-même. Et, probablement parce qu'ils n'avaient pas le fardeau d'un public, ils ont vraiment joué pour eux-mêmes⁴⁷⁷. »

⁴⁷⁵ « *the low of all-time* » « *hell... the most miserable sessions on earth.* » [The Beatles Anthology, 1995]

⁴⁷⁶ « *We all remember that day at Apple because it was so incredibly happy — it was the Beatles live, in the open air and in public, but it was not insignificant that they chose a rooftop, their own private rooftop, out of reach, and for the most part out of view, to do their last show together.* » [Derek Taylor, *As Time Goes By*, Londres : Abacus Books, 1974, p. 160, nous traduisons]

⁴⁷⁷ « *You had a sense of a rare and odd occasion. You were at a Beatles concert with nobody up there except yourself. And probably because they didn't have the burden of an audience, they really did play for each other.* » [Michael Lindsay-Hogg cité par Peter Doggett, *You Never Give Me Your Money: The Battle for the Soul of the Beatles*, Londres : The Bodley Head, 2009, p. 64, nous traduisons]



131. Le concert final sur les toits d'Apple Corps

Toutefois, les réactions des passants contrastaient énormément avec les cris incessants qui avaient causé l'arrêt du groupe trois ans auparavant, oscillant entre surprise et réprobation : « ce sont vraiment les Beatles ? Doux Jésus, on ne dirait pas !, » « vous appelez cela une performance publique ? Je ne les vois même pas !, » ou encore « ce genre de musique est bien à sa place, mais je pense que c'est un peu une imposition de perturber entièrement le commerce dans ce quartier⁴⁷⁸ » étaient quelques-uns des commentaires peu amènes du public involontaire du quartier financier et commerçant de Saville Row, qui à l'heure du concert était en pleine pause-déjeuner.

En quoi ce dernier concert change-t-il la perception que nous avons des Beatles dans *Let It Be* ? Tout d'abord, il faut signaler que la manière dont le groupe est dépeint dans le film consiste en deux moments qui se distinguent l'un de l'autre à travers de leurs différences de langage et d'approche, le

⁴⁷⁸ « *It's the Beatles? Christ, it doesn't sound like them.* » « *You call that a public performance? I can't see them!* » « *This kind of music is alright in its place, but I think it's a bit of an imposition to absolutely disrupt the business in this area.* » [cité par Martin O'Gorman, « *Film On Four*, » in *The Beatles: Ten Years That Shook The World*, sous la dir. de Paul Trynka, Londres : Mojo/The Book People, 2004, p. 361, nous traduisons]

tournant se faisant justement avec le concert. Piotrowski discute de ce changement de perspective en disant que c'est au moment du concert que le caractère stylistique du documentaire passe d'« observation » à « exploitation » à cause de l'insistance du réalisateur à s'appuyer sur la recherche nostalgique d'un moment iconique capable de consolider l'héritage du film — du groupe ? —, de la même manière qu'il l'avait fait avec les Rolling Stones dans *Rock'n'Roll Circus*, créant ainsi une illusion de participation de la part du public comme les Stones l'ont fait dans la séquence de « Salt Of The Earth. » Or, et comme elle le souligne en se servant de la définition de « concert » de Marshall, qui défend à son tour le caractère ritualiste et festif de l'expérience en raison de l'inclusion de l'audience, le concert qui clôture *Let It Be* ne dessert pas cet objectif car il ne permet pas aux passants d'interagir librement avec le groupe et n'est pas totalement intégré dans le film — ce dernier aspect résultant sans doute d'une performance trop faible (les chansons présentes dans le film sont les meilleurs versions de tous les morceaux joués). Elle remarque aussi que le caractère « pur » et « direct » de l'expérience du concert a été détérioré par un doublage obligatoire *a posteriori* rassemblant les meilleures images avec les meilleurs moments musicaux⁴⁷⁹.

De ce fait, nous pouvons affirmer que le caractère conciliateur que le concert pouvait initialement avoir en liant ce moment à la spontanéité et la fraîcheur présentes dans *A Hard Day's Night* est perverti en raison de la manipulation extrême des circonstances contextuelles — soit pour les passants qui n'arrivent pas à interagir ni même à voir le groupe, soit pour le public qui regarde le film et qui se voit confronté avec une petite partie de l'expérience toute coupée et découpée —, et que toute tentative d'approximation et de sincérité entre les Beatles et leur public était, à ce stade, absolument impossible, constituant une antithèse performative des codes utilisés dans *A Hard Day's Night*. Il est néanmoins important de noter que cet éloignement entre le groupe et son public est aussi une conséquence directe du mur défensif que les Beatles avaient créé tout au long de leur carrière, cherchant à amoindrir leur surexposition publique afin que leurs vies personnelles soient le moins possible bouleversées. C'est possiblement la réflexion de cet aspect qui fait dire à Piotrowski que « au moment de *Let It Be*, les Beatles avaient manipulé le rôle de leur audience au point de l'exclusion⁴⁸⁰. »

⁴⁷⁹ Stephanie Anne Piotrowski, *"All I've Got To Do Is Act Naturally": Issues of Image and Performance in the Beatles' films*, thèse, Université de Exeter, 2008, pp. 232-233

⁴⁸⁰ « *By the time of Let It Be, the Beatles had manipulated the role of their audience to the point of exclusion.* » [idem, p. 202, nous traduisons]

Il y nous semble donc inévitable que les Beatles aient souffert une certaine perte de patine avec ce dernier concert, ce qui découle non seulement des caractéristiques pratiques et techniques énoncées par Piotrowski ci-dessus mais aussi du désintérêt pressé que l'on peut remarquer dans la manière de jouer du groupe. L'oubli de Lennon de ses propres paroles pendant « Don't Let Me Down » — une caractéristique apparemment assez courante du musicien, selon Sulphy et Schweighardt — est le symbole parfait d'une certaine indifférence qui nous semble centrale non seulement à ce concert mais aussi à l'ensemble des sessions ; après tout, Lindsay-Hogg rappelle que « nous n'avons presque pas filmé [le concert] de *Let It Be* car George ne le voulait pas, Ringo ne le voulait pas, Paul le voulait énormément, et John n'a rien dit au départ⁴⁸¹. » Paradoxalement, c'est aussi cette absence de compromis qui permet à *Let It Be* d'établir le cercle complet de la carrière du groupe : en résultant largement d'un consensus des Beatles quasiment au dernier moment, le concert récupère l'insouciance de leurs premières années ensemble, et son caractère informel laisse percevoir une certaine gaieté non observée dans le reste du film, tout en apportant ce voile nostalgique que Lindsay-Hogg nécessitait pour que *Let It Be* devienne l'ultime pièce du puzzle.

4.3. Le rôle des séquences musicales dans cette représentation antithétique

Un autre aspect nous permettant de regarder *Let It Be* comme antithèse de *A Hard Day's Night* sont ses séquences musicales, notamment celles montrant la répétition d'un morceau en entier et dont le langage contraste amplement avec celui utilisé dans les séquences similaires de leur premier long-métrage. Les différences représentatives entre les deux soulignent surtout l'esprit fatigué des répétitions de *Let It Be*, qui s'oppose à l'enthousiasme qu'on observait dans *A Hard Day's Night*.

Ainsi, et même s'il constitue le climax performatif du film, le concert qui clôture *Let It Be* n'est pas le seul moment où l'on voit les Beatles jouer un morceau en entier. L'inclusion d'autres numéros musicaux soigneusement filmés dérive elle-même d'une espèce de retour aux origines, le concept central de ces séquences s'appuyant largement sur l'esthétique des répétitions et des enregistrements privés en studio, comme « And I Love Her » et « If I Fell » dans *A Hard Day's Night* ou « You're Gonna Lose That Girl » et « I Need You » dans *Help!*, ce qui souligne le caractère nostalgique du film. Il existe au moins trois séquences dont le montage et captation sonore soignés nous permettent

⁴⁸¹ « *We almost didn't shoot the end of Let It Be because George didn't want to, Ringo didn't want to, Paul wanted to very much, and John didn't say anything at first.* » [Lindsay-Hogg dans le documentaire *The Nation's Favourite Beatles Number One*, 2015]

d'identifier des petites vidéos musicales, et qui nous aident à leur tour à mieux comprendre le portrait des Beatles fait par le film. Ces séquences sont « Two Of Us, » « The Long and Winding Road, » et le morceau-titre, « Let It Be. »



132. Paul McCartney pendant la séquence de « Let It Be »

Tout d'abord, il faut que nous soulignons que le trait le plus important que ces trois séquences ajoutent à la représentation du groupe dans le film est la manière dont la relation entre Lennon et McCartney y est dépeinte — nous dirions même l'entière absence de cette relation. Comme Piotrowski le remarque, dans la séquence musicale de « Let It Be » on ne voit jamais Lennon et McCartney sur le même plan, tandis que Lennon et Ono sont toujours filmés ensemble. Cet aspect fournit un contraste intéressant avec la séquence de « Two Of Us, » qui à son tour montre les deux musiciens partageant un microphone, mais qui en revanche se déroule beaucoup plus tôt dans le film, plus ou moins en même temps du tout petit instant musical de « I've Got A Feeling » qui joue avec le caractère question/réponse du morceau tout en faisant un champ/contre-champ entre les deux — ce

qui se traduit plus effectivement par une discussion que d'un dialogue⁴⁸². Or, et si l'on se rappelle que « Two of Us » et « I've Got A Feeling » ont lieu encore à Twickenham (où l'ambiance générale était beaucoup plus tendue), on peut y trouver un paradoxe intéressant avec l'absence d'interaction entre Lennon et McCartney dans « Let It Be, » qui fut filmée dans le studio d'Apple Corps — principalement si l'on espérait y (re)trouver des vestiges de la relation entre les deux en raison de la détente résultante du déménagement et du tout nouveau souffle que l'arrivée de Preston avait apporté aux tournages. Ce qui semble avoir du fait lieu est une acceptation muette du remplacement de McCartney par Ono, une inéluctabilité contre laquelle toutes les parties concernées ne se battaient plus.

Les séquences de « Let It Be » et « The Long and Winding Road » constituent aussi un contraste important avec le reste du film dès lors qu'elles montrent, pour la première fois, un Beatle (McCartney) regardant directement la caméra tout en brisant le quatrième mur cinématographique. Piotrowski discute de l'importance (sans doute involontaire) de ce trait en le liant au rôle de voyeur du spectateur pendant le film⁴⁸³, et qui dérive de son intrusion dans le « cercle privé » des Beatles auquel peu de monde y avaient droit d'accès. Avec son regard pénétrant, McCartney aborde cette intrusion, semblant même accuser le spectateur d'avoir été directement coupable de toutes les altercations qu'il vient de voir durant le film.

Ces moments musicaux en particulier nous aident à comprendre les différentes dynamiques existantes dans la communication entre le groupe et son public, et qui peuvent être observées en comparant le langage informel de l'ensemble du documentaire à celui utilisé dans ces séquences, où les Beatles apparaissent comme des musiciens professionnels jouant leur morceau d'une manière grave, sérieuse — peut-être trop sérieuse, si nous les juxtaposons à la joie des débuts du groupe — et compétente. C'est sans doute dû à cette caractéristique que Piotrowski défend que le rôle primordial de ces vidéos a été celui de permettre aux Beatles de se connecter à nouveau avec leurs fans afin de pouvoir « assurer la longévité du groupe⁴⁸⁴. » Or, et si l'on se rappelle que la prolongation de la carrière du groupe impliquait aussi une prolongation du mythe des Beatles qu'ils cherchaient vraiment — Lennon, du moins — à casser, la lecture que Piotrowski fait de ces séquences semble

⁴⁸² Stephanie Anne Piotrowski, *"All I've Got To Do Is Act Naturally": Issues of Image and Performance in the Beatles' films*, thèse, Université de Exeter, 2008, pp. 207-208

⁴⁸³ *ibid* p. 224

⁴⁸⁴ *ibidem* p. 225, nous traduisons

s'opposer à celle de Peter Doggett que nous avons mentionné plus haut concernant l'indifférence des Beatles par rapport à leur mythologie.



133. McCartney regardant directement la caméra pendant « The Long And Winding Road »

Ceci nous amène à un point important sur la représentativité des Beatles à ce moment-là, et qui à notre avis s'élabore ayant comme base un paradoxe : tandis que la récupération d'un langage qui leur était plus familier, et qui appartenait à l'univers de la performance, est l'une des caractéristiques les plus évidentes du concept utilisé pour les séquences-vidéo plus traditionnelles de « Let It Be » et « The Long And Winding Road, » son usage ne sert plus le but d'autrefois. Dans ces séquences, les Beatles sont dépeints selon les codes de leur propre mythe alors qu'ils cherchaient à y échapper, ce qui provoque une étrangeté schizophrénique qui voit ces moments musicaux de *Let It Be* fonctionnant plutôt comme une confession de leur état que comme une tentative d'inclusion du spectateur dans la relation entre groupe et public comme *A Hard Day's Night* l'avait fait.

Cet inconfort souligne une fois de plus l'attribution d'une certaine culpabilité au spectateur qui, regardant l'état de rupture imminente du groupe, pouvait même ressentir qu'il avait été aussi son intrusion abusive au cours des années de la *Beatlemania* qui avait plus ou moins indirectement provoqué la séparation des Beatles. Ce sentiment — ou mieux son hypothèse — est dûment souligné par l'attitude accusatoire d'un McCartney qui regarde la caméra tandis qu'il semble se « protéger » caché derrière son piano qui, symboliquement, constitue l'ultime barrière entre le spectateur et le musicien.

4.4. *Let It Be* comme anti-représentation

Le dernier niveau dans lequel on peut observer une relation antithétique entre *Let It Be* et *A Hard Day's Night* dans la façon dont chacun des films dépeint les Beatles se manifeste dans l'absence même d'un « groupe, » c'est-à-dire d'une entité unie et fonctionnelle, dans le premier. Sachant que l'hétérogénéité (visuelle, d'attitude, d'intérêts) des Beatles visible dans *Let It Be* s'oppose à l'homogénéité qui caractérisait le groupe dans *A Hard Day's Night*, nous proposons désormais d'appliquer la théorie de Whitley sur la présence d'un certain postmodernisme dans l'Album Blanc (« comment représenter l'imprésentable ? ») à *Let It Be* : comment représenter un groupe qui n'existe plus, qui n'est que la somme de ses parties ?

Dans son essai *The Postmodern White Album*, Ed Whitley applique le postmodernisme de Jean François Lyotard à l'album homonyme des Beatles sorti en 1968, mettant notamment l'accent sur la fragmentation du groupe qui peut y être observé en disant que « les artistes postmodernes rejettent l'art représentatif à cause de sa tentative de présenter l'imprésentable, » tout en rappelant la théorie de Lyotard qui défend que « le but de l'art postmoderne devrait être celui de « présenter » quelque chose bien que négativement ... [pour] nous permettre de voir seulement en le rendant impossible à voir⁴⁸⁵ » — la non-existence d'un groupe dont tous les membres travaillent ensemble et suivent la même direction artistique dans l'Album Blanc se voyant au centre de sa thèse.

La lecture de Whitley peut aussi être appliquée à *Let It Be* en raison de l'illustration qu'il fait de la désagrégation du groupe ; si l'on regarde le film en tant que représentation « négative » d'une

⁴⁸⁵ « *The goal of postmodern art should be to « present » something though negatively... [to] enable us to see only by making it impossible to see.* » [Ed Whitley, « The Postmodern White Album, » in *The Beatles, Popular Music and Society: A Thousand Voices*, sous la dir. de Ian Inglis, 105-125, Londres : MacMillan Press, 2000, p. 107, nous traduisons]

entité, c'est-à-dire, une représentation de la fragmentation d'un objet qui avait autrefois été regardé comme entier et indivisible, on voit que *Let It Be* s'encadre dans cette vision car il dessine un portrait de ce qui n'existe plus au moment de sa représentation, rendant la chose qu'il essaie de montrer — le groupe — « imprésentable » en ne nous permettant de voir que ce qui n'est plus.

Let It Be est le seul documentaire de la carrière cinématographique des Beatles ; le documentaire étant un genre lié à la représentation plus ou moins fidèle d'un objet, *Let It Be* pourrait être l'objet-portrait par excellence du groupe⁴⁸⁶. Or, et si l'on se sert de cette théorie d'imprésentabilité, nous dirions que le film manque de cet aspect illustratif en raison de son échec de nous révéler ce qui avait été promis au départ : les Beatles en tant qu'unité. La lecture postmoderne de ce portrait filmé se fait donc à travers de cette espèce de filtre d'impossibilité qui est placé entre l'objet et le spectateur, tout en éloignant toute sorte de relation d'engagement qu'on puisse avoir avec un objet qui ne nous est plus familier, et en ne nous permettant de voir que ses fragments.

En tout cas, il est important de souligner que notre lecture est plutôt assise sur la caractéristique fragmentaire du postmodernisme, et non pas sur son caractère appropriatif de plusieurs mouvements artistiques, ce que Lyotard dénomme « bricolage » et que Whitley mentionne comme l'un des aspects les plus importants de l'Album Blanc. Sur le plan esthétique, *Let It Be* ne mélange pas une variété aussi grande de styles cinématographiques, ni ne fonctionne comme un pot-pourri de références non plus ; sachant qu'il cherche à se positionner d'un côté plutôt neutre en ce qui concerne son approche stylistique, *Let It Be* s'insère dans la description du sociologue américain Todd Gitlin, qui affirme que le postmodernisme « ni n'embrasse ni ne critique ; il regarde le monde avec des yeux vides, avec une connaissance qui dissout le sentiment et l'engagement en ironie⁴⁸⁷. » En effet, le film reproduit sans compassion l'état déplorable des relations interpersonnelles entre les membres du groupe en se servant des vestiges de ces mêmes relations pour le faire, une espèce de détournement qui illustre la thèse de David Cowles : « la seule façon de critiquer un système c'est en utilisant son propre langage⁴⁸⁸. »

⁴⁸⁶ En parlant du genre documentaire, Renov rappelle toutefois que « l'étiquette de « nonfiction, » alors qu'une catégorisation significative, peut en réalité nous conduire à négliger ses éléments (nécessairement) fictifs. » [Michael Renov, *Theorizing Documentary*, New York : Routledge, 2012, p. 3, nous traduisons]

⁴⁸⁷ « [It] neither embraces nor criticizes, but beholds the world blankly, with a knowingness that dissolves feeling and commitment into irony. » [Ed Whitley, « The Postmodern White Album, » in *The Beatles, Popular Music and Society: A Thousand Voices*, sous la dir. de Ian Inglis, 105-125, Londres : MacMillan Press, 2000, p. 108-109, nous traduisons]

⁴⁸⁸ « *The only way to critique a system is by using its very language.* » [ibid, p. 113, nous traduisons]

Whitley rappelle encore que la théorie postmoderne affirme qu'une lecture attentive de n'importe quel texte « révélera qu'il est fragmenté, paradoxal, et contradictoire » et que l'unité n'est qu'un « mythe, un code construit⁴⁸⁹ » — un trait que nous pouvons aussi appliquer à *Let It Be* lorsque nous nous apercevons que le film est basé sur des contradictions, car il essaie de représenter un groupe qui n'existe plus, et que toute unité effective ou métaphorique que l'on peut rechercher dans le film n'est qu'une illusion. Ainsi, et si l'on revient sur l'analyse que Whitley fait de l'Album Blanc en tant que liée elle aussi à la notion de la représentation des Beatles comme n'étant plus une unité, il nous semble que la fragmentation qu'il évoque se voit comme un des traits principaux pour comprendre l'essence de *Let It Be* : la « pluralité » que Whitley mentionne citant Roland Barthes ne signifie pas qu'il y ait une multiplicité de lectures, mais qu'il y existe une « schizophrénie radicale et un langage hybride qui affirme et renverse simultanément, et envoie un message mitigé d'acceptation et de critique⁴⁹⁰. » Cette caractéristique schizophrénique de l'objet nous semble imprimée dans la structure conceptuelle de *Let It Be* qui semble vouloir illustrer le groupe recourant à des codes représentatifs dépassés, ceux-ci appartenant à une réalité qui existait dans *A Hard Day's Night* mais qui n'existe plus.

Let It Be est simultanément une déconstruction de soi-même et un portrait de la déconstruction de l'entité qu'il présente, ce qui rend sa définition en tant qu'objet postmoderne doublement pertinente⁴⁹¹. Toutefois, il faut se souvenir que cette lecture est un paradigme construit *a posteriori* et non une intention primaire lors de la création de l'objet ; le film établit un pont important permettant la transition du groupe comme entité dite cohérente à sa représentation non pas comme des individus, mais comme cette même entité fragmentée. Nous pouvons donc conclure que le rôle joué par *Let It Be* dans le monde des représentations visuelles des Beatles a été celui d'établir des fondations pour la perception qu'on a des membres du groupe aujourd'hui : toujours reliés, mais séparés.

⁴⁸⁹ « [It] will reveal that it is fragmented, paradoxical, and contradictory [...] a myth, a constructed code. » [ibidem p. 114, nous traduisons]

⁴⁹⁰ « [a] radical schizophrenia [and] ... hybrid language [which] ... affirms and subverts simultaneously [and] ... sends a mixed message of acceptance and critique. » [Ed Whitley, *op. cit.*, p. 118, nous traduisons]

⁴⁹¹ Il est intéressant de noter que Hobsbawm défend que le postmodernisme « n'était pas tant un « mouvement » qu'un refus de tout critère préétabli de jugement et de valeur dans les arts, voire en fait de la possibilité même de tels jugements, » ce qui souligne cette abnégation de soi-même qui nous semble centrale à l'essence de *Let It Be*. [Eric J. Hobsbawm, *L'Âge des Extrêmes - Histoire du Court XXe Siècle*, Bruxelles : Éditions Complexe, 2003, p. 665]

5. La vidéo de « Something » comme épilogue

5.1. Description, but, tournage

Avant de nous lancer dans l'analyse de la toute dernière vidéo musicale de la période active des Beatles — et qui représente aussi le dernier objet visuel de leur carrière, et donc de notre recherche —, notons qu'il existe en effet une autre vidéo promotionnelle sortie en 1969, et qui a été tournée (on dirait plutôt montée à partir d'images déjà existantes) pour promouvoir le *single* « The Ballad of John and Yoko. » La raison pour laquelle nous ne considérons pas cette vidéo dans notre recherche dérive surtout du fait de que ni le morceau ni la vidéo ne résultent d'un travail des quatre Beatles : George Harrison était en vacances au moment de son enregistrement et Ringo Starr jouait dans *The Magic Christian* (Joe McGrath, 1969). Il s'agit donc d'un travail exclusif de John et Paul (la chanson appartenant visiblement au premier), qui s'amusaient ensemble et se comportaient comme de vieux camarades d'école, comme le décrit Mark Lewisohn : « il y a eu un moment adorable [...] où John dit à Paul, qui était assis à la batterie, « va un peu plus vite, Ringo ! » et Paul répond à John, qui jouait de la guitare, « Ok, George ! »⁴⁹². »

Toutefois, et même si la vidéo de « The Ballad of John and Yoko » n'inclue que des images des protagonistes du morceau (sauf pour quelques séquences montrant des extraits des tournages de *Let It Be*), elle signale une espèce de prélude important pour que l'on puisse comprendre les options esthétiques utilisées dans la vidéo de « Something, » qui ne montre jamais les quatre membres du groupe ensemble, soulignant alors l'individualité croissante de chacun se superposant à l'esprit de groupe. D'un autre côté, nous pouvons aussi regarder la vidéo de « The Ballad of John and Yoko » en tant qu'une réaction de Lennon à son portrait fait par *Let It Be*, qu'il appelle plus tard « un film de Paul, pour Paul⁴⁹³. » Cette citation de Lennon souligne aussi les différences entre les besoins représentatifs de chaque Beatle — du moins de John et Paul —, montrant que le premier regardait déjà son identité en tant que complètement séparée de ses collègues, alors que le dernier n'envisageait pas de futur sans les Beatles.

⁴⁹² « *There was one lovely moment [...] where John said to the drumming Paul, 'Go a bit faster, Ringo!' and Paul replied to the guitar-wielding John, 'OK, George!'* » [Mark Lewisohn, *The Beatles Recording Sessions*, New York : Harmony, 1988, p. 173, nous traduisons]

⁴⁹³ Lennon cité par Jann Wenner dans « Defining the parameters of 'quality' cinema for 'the permissive society: the British Board of Film Censors and *This Sporting Life* » in *Windows On The Sixties: Exploring Key Texts of Media and Culture*, sous la dir. d' Anthony Aldgate, James Chapman, & Arthur Marwick, 19-36, New York : I. B. Taurus Publishers, 2000, p. 23



134. Quatre photogrammes de « Something » montrant les quatre Beatles avec leurs femmes

Dirigée par leur *road manager* et assistant personnel Neil Aspinall — un choix avec un poids métaphorique considérable si l'on se rappelle que Aspinall était dès leurs débuts l'un des premiers membres de l'entourage des Beatles — pour promouvoir le *single* de leur tout dernier album *Abbey Road*, la vidéo de « Something » est souvent regardée en tant que le témoin ultime d'une fragmentation évidente, un récit constitué de pièces complètement indépendantes les unes des autres, et qui ne sont liées dans nos esprits que par une image qui n'existe plus que dans l'imaginaire public : celle des Beatles comme unité. La vidéo a été tournée en octobre 1969, peu après que Lennon ait communiqué en privé aux trois autres qu'il quittait le groupe, et elle est constituée de plans individuels de chaque Beatle, qui sont montrés dans un contexte familial (la plupart des séquences ont été tournées chez chaque membre), soit accompagnés par leurs femmes, soit seuls, n'existant ainsi aucun plan les montrant réunis. Ils semblent à la fois heureux et introspectifs, la caméra se concentrant un peu plus sur George et Pattie Boyd (sans doute parce qu'il s'agit d'un morceau que le

Beatle avait écrit pour sa femme), bien que le montage essaie de donner une visibilité plus ou moins égalitaire de tous quatre.

Sean Egan résume l'essence de la vidéo en disant qu'il s'agit d'« un film qui soulignait leur séparation, car ils ne voulaient pas non plus être filmés ensemble⁴⁹⁴. » Or, rappelons que cette réticence avait des raisons un peu plus complexes qu'une simple fatigue ou même leurs divergences musicales : au moment des tournages de « Something » les Beatles étaient déjà en guerre ouverte les uns contre les autres, les principales raisons dérivant de questions beaucoup plus mondaines que de simples différences artistiques : la direction logistique d'Apple Corps (qui continuait à s'appauvrir) ou le choix de leur nouveau manager ou du moins leur nouveau représentant commercial (McCartney suggère son beau-père Lee Eastman tandis que les autres préféraient Allan Klein) se voyant au centre de cette bataille. Tous ces problèmes donnent enfin lieu à des processus judiciaires conduisant les quatre Beatles à se méfier les uns des autres et se battre en tribunal mais aussi en dehors, si l'on se rappelle des accusations plus ou moins voilées dans leurs premières chansons en solo, comme « How Do You Sleep ? » où Lennon se moque de la « muzak » de McCartney. De ce fait, il nous semble correct d'affirmer que le rôle joué par la vidéo de « Something » dans la représentation publique de l'identité collective des Beatles au moment de son tournage a été paradoxalement bien réussi : elle ne montre pas du tout le groupe.

« Something » devient la dernière vidéo promotionnelle officielle tournée pendant les années d'activité des Beatles en tant que groupe (les vidéos de « Free As A Bird » et « Real Love » tournées à l'occasion de la réunion du groupe en 1995 pour *The Beatles Anthology* ont été réalisées sans la présence de Lennon et sans que le groupe ne soit en activité), et elle illustre la fermeture d'un cycle avec un portrait de quatre individus qui se font expressément représenter comme des artistes en solo, semblant ne pas savoir quoi se dire. Le fait que chaque Beatle apparaisse avec sa femme fait en sorte que la vidéo dévoile ce qui avait remplacé le groupe dans les vies personnelles et professionnelles de ses membres : la famille, un quotidien plus calme, les intérêts individuels de chacun. Or, et même si l'on a la tendance d'invoquer sans cesse le syndrome Yoko/Linda quand l'on parle de la séparation du groupe, il faut se rappeler que les vrais responsables de ce divorce progressif étaient les Beatles eux-mêmes.

⁴⁹⁴ « *It was a film that underlined their separateness, as they were also unwilling to be filmed with each other.* » [Sean Egan, « "Something" b/w "Come Together", » in *The Mammoth Book of the Beatles*, sous la dir. de Sean Egan, Londres : Constable & Robinson Ltd, 2009, p. 207, nous traduisons]

5.2. Une séparation représentative définitive ?

La vidéo de « Something » est importante dans notre recherche à plusieurs niveaux. Tout d'abord, sa contribution à l'évolution et normalisation de la vidéo musicale au sein de l'industrie semble signaler la banalité d'un processus qui était une nouveauté quelques ans auparavant. Mais elle assume aussi un rôle central d'épilogue visuel et représentatif dans la carrière des Beatles, et qui transpire à travers le choix fait par les membres du groupe concernant la transmission d'un message identitaire, on dirait même une lettre à leurs fans, couronné d'une aura fataliste dont la fragmentation passe au premier plan. En effet, même si *Let It Be* est le tout dernier film des Beatles il ne s'agit pas de leur dernier témoignage visuel effectif — du moins en remarquant sa date de conception : tourné en janvier 1969 (même s'il ne sort qu'en 1970), *Let It Be* illustre le processus douloureux menant à la fin du groupe d'une manière plus explicite, mais le coup final dans le portrait public du groupe ne vient qu'avec la vidéo de « Something, » un morceau extrait de leur dernier album *Abbey Road* et qui voit pour la première fois une chanson de George Harrison occuper la face A d'un *single* des Beatles. « Something » est pourtant beaucoup plus qu'une simple vidéo promotionnelle représentant un tournant dans les représentations visuelles du groupe ; à notre avis, elle fait partie du portrait fait par *Let It Be*, comme un épilogue de leur dernier film mais aussi de toute leur carrière, montrant que la joie qu'on voyait dans le concert final sur les toits n'était qu'une illusion.

Les représentations visuelles des Beatles comme groupe actif s'arrêtent ici. En montrant quatre individus à la place d'un organisme symbiotique fonctionnel, « Something » a eu le rôle que personne ne voulait : celui de représenter ce qui était advenu de ces quatre garçons qui paraissaient inséparables cinq ans auparavant. Et si l'on pourrait penser que les Beatles se moquaient de la manière dont ils terminaient leur carrière, ceci est contredit par l'effort collectif qu'ils déploient sur leur tout dernier album *Abbey Road*, qui fut premièrement envisagé en tant qu'un point final magnifique et digne de ce qu'ils étaient (ou avaient été). Comme David Fricke l'explique dans son texte *Road To Nowhere*, les Beatles « savaient, instinctivement, qu'il était essentiel de repartir comme ils étaient arrivés en 1962 : comme le plus grand groupe de rock'n'roll de l'histoire. » Fricke touche de cette manière un point important qui oppose l'esthétique dispersée de *Let It Be* au travail soigné et discipliné d'*Abbey Road*, et qui démontre clairement quel était le message que le groupe souhaitait

laisser pour la postérité : « *Let It Be* était un obituaire attendant d'être publié. *Abbey Road* était la prière inconsciente des Beatles au monde : souvenez-vous de nous de *cette* manière⁴⁹⁵. »

Enfin, « *Something* » a eu le rôle crucial de permettre le passage d'une réalité à une autre : en dépeignant encore les quatre membres que le public avait un jour connu comme les Beatles — et qui porteraient ce fardeau pour longtemps, comme ils le chantaient à la fin d'*Abbey Road* — elle se voit comme le pont intermédiaire entre les Beatles-groupe et chaque membre en tant qu'artiste solo. Le monde ne serait plus le même, mais eux non plus.

CONCLUSION DE LA TROISIÈME PARTIE

La photo la plus diffusée de l'une des premières sessions photographiques pour la couverture de *Let It Be* montre les Beatles au sommet du grand escalier des studios E.M.I. à Londres en imitant exactement les mêmes positions que sur la photo de couverture de leur tout premier album, *Please Please Me*⁴⁹⁶. Cette première solution, qui fut quasi immédiatement abandonnée, illustre bien le concept de retour transversal au projet — mais elle symbolise aussi la fermeture d'un cycle. Après *Let It Be*, les Beatles abandonnent définitivement leur identité visuelle collective tout en cherchant à retrouver leurs vies personnelles en tant qu'individus séparés ; mais cette situation pose aussi de nombreuses questions sur l'avenir du mythe, les Beatles ayant achevé un statut de permanence dans l'imaginaire collectif qui ne pourrait plus être effacé en raison de son importance, centrale à l'histoire de la culture populaire en général et à celle de la musique Pop en particulier. Barry J. Faulk parle précisément du caractère incontournable de ce statut dans le film, disant que « l'idéologie du rock en tant que forme d'art moderne est clairement exposée dans [...] *Let It Be*. À cette époque le consensus selon lequel les musiciens rock étaient des artistes et non de simples animateurs s'était installé dans la mesure où George Harrison pouvait mettre fin à une discussion sur les tournées avec les autres

⁴⁹⁵ « [The Beatles] knew, instinctively, that it was essential to leave the way they had arrived in 1962, as the greatest rock'n'roll band in history. [...] *Let It Be* was an obituary waiting to be printed. *Abbey Road* was The Beatles' subconscious prayer to the world: Remember us this way. » [David Fricke, « Road To Nowhere, » in *The Beatles: Ten Years That Shook The World*, sous la dir. de Paul Trynka, Londres : Mojo/The Book People, p. 396, nous traduisons]

⁴⁹⁶ Encore plus intéressant que ce premier choix pour la couverture de l'album est le design qui fut finalement approuvé, parce qu'il montre quatre portraits des Beatles séparés sur un fond noir au lieu d'une photo où ils apparaissent tous ensemble.

Beatles en leur rappelant qu'ils n'avaient aucune obligation envers leur public, ni envers quoi que ce soit d'autre, en dehors de leur art⁴⁹⁷. »

Comme nous l'avons vu tout au long de cette dernière partie, *Let It Be* ne surgit pas d'une idée spontanée ni d'un unique besoin créatif : le projet a été envisagé pour servir un but précis, et sa conception commence — consciemment ou non — un an plus tôt, les vidéos de « Lady Madonna, » « Hey Jude, » et « Revolution » se présentant comme des répétitions esthétiques et conceptuelles pour ce grand retour. Mais même si le résultat final peut être vu comme l'échec d'une réconciliation (qui de toute façon semblait très difficile d'atteindre), fournissant en revanche un témoin visuel douloureux de la séparation du groupe, la lecture que l'on peut faire de *Let It Be* n'est pas si claire ni si négative qu'elle pouvait paraître dans un premier moment. Ringo Starr, par exemple, déclare dans *The Beatles Anthology* que « les choses marchaient encore, il y avait encore de bonnes journées. Sauf que, au lieu de marcher tout le temps, ça marchait peut-être une fois par mois⁴⁹⁸, » tandis que Roland Reiter défend lui aussi l'existence d'une complexité plus profonde dans le portrait des Beatles fourni par le film, qu'il compare à son tour au premier long-métrage du groupe : « d'une certaine manière, *Let It Be* est ce que *A Hard Day's Night* prétend être — un documentaire sur le quotidien des Beatles dans leur métier de groupe de rock. Cependant, plusieurs choses avaient changé depuis leurs premiers succès en 1964. [...] Avec *Let It Be*, Michael Lindsay-Hogg parvient à capturer des différentes facettes du groupe et réalise un portrait apparemment honnête des Beatles à un moment critique de leur carrière. D'une part, il présente un groupe de rock merveilleux, capable de proposer de nombreuses idées originales pour améliorer leurs chansons et leur performance. D'autre part, Lindsay-Hogg présente aussi les Beatles à leur pire, dans des moments de démotivation et d'ennui complets⁴⁹⁹. » La citation de Reiter s'intègre dans la lecture pluraliste que nous faisons du film, qui

⁴⁹⁷ « *The ideology of rock as a modern art form is vividly displayed in [...] Let It Be. By this time the consensus that rock musicians were artists and not mere entertainers had settled to the extent that George Harrison could shut down a conversation with his fellow Beatles about touring by reminding their band mates that they had no obligation to their audience, or to anything else, apart from their art.* » [Barry J. Faulk, *British Rock Modernism 1967-1977*, Surrey : Ashgate, 2013, p. 8, nous traduisons]

⁴⁹⁸ « *Things still worked, we still had good days. Instead of working everyday, it worked maybe once a month.* » [Starr dans le documentaire *The Beatles Anthology*, 1995]

⁴⁹⁹ « *In a way, Let It Be is what A Hard Day's Night pretends to be — a documentary about the Beatles' everyday life in their profession as a rock band. However, many things had changed since the group's early success in 1964. [...] With Let It Be, Michael Lindsay-Hogg manages to capture different facets of the band and achieves a seemingly honest portrait of the Beatles at a critical point of their career. On the one hand, he presents a marvelous rock'n'roll band, which is able to come up with numerous inventive ideas to improve their songs and their performance. On the other hand, Lindsay-Hogg also presents the Beatles at their worst, in moments of complete boredom and demotivation.* » [Roland Reiter, *The Beatles on Film: Analysis of Movies, Documentaries, Spoofs and Cartoons*, Bielefeld : Transcript Verlag, 2015, pp. 126-127, nous traduisons]

passé par regarder *Let It Be* comme une antithèse de *A Hard Day's Night*, fournissant de cette manière un portrait de la réalité des Beatles au moment de sa conception mais aussi d'autres réalités précédentes à travers la représentation par contraste. Il discute aussi de la capacité admirable de ce dernier portrait de représenter l'humanité innée à la *persona* publique de chaque membre — à notre avis, c'est cette humanité qui explique le passage des Beatles au statut d'individus plus ou moins ordinaires en raison de sa contribution à la « casse du mythe » tel que Lennon l'avait préconisé en 1966.

D'un autre côté, le film nous offre aussi une espèce de soulagement collectif en raison de son sens de clôture, nous permettant de mettre un point final dans l'histoire des Beatles qui, citant Neil Young, préfère brûler que disparaître⁵⁰⁰. C'est donc en nous apportant une fin que *Let It Be* permet au mythe des Beatles de survivre, ce qui contraste vivement avec d'autres groupes célèbres de l'époque comme les Rolling Stones, dont la prolongation de leur carrière encore aujourd'hui contribue à la disparition d'une certaine aura mythique. Evans est parmi les nombreux auteurs qui font exactement la comparaison avec le cas des Rolling Stones, affirmant que « la dissolution des Beatles en tant que groupe a été cruciale dans la transition de leur image de celle de *superstars* d'aujourd'hui aux symboles d'un aspect de l'histoire⁵⁰¹, » ajoutant que l'endurance du groupe de Mick Jagger au fil des années ne leur permet pas d'acquérir un pareil rôle. Donc, et même si l'on peut ressentir une espèce de honte partagée quand l'on regarde *Let It Be*, le film constitue une pièce importante dans la propagation du mythe associé au groupe⁵⁰² tout en encapsulant un contexte spatio-temporel aussi magique qu'éphémère.

⁵⁰⁰ « *It's better to burn out than to fade away.* » (« Hey Hey, My My (Into The Black) », 1979). Curieusement, pendant une interview de John Lennon à Playboy en 1980 (l'année de son décès) on lui demande de commenter l'expression ; Lennon rejette la devise disant que « il vaut mieux disparaître comme un vieux soldat que de brûler. [...] Faire un héros de Sid Vicious, de Jim Morrison — c'est nul pour moi. Je vénère les gens qui survivent. » [consulté sur <http://www.beatlesinterviews.org/db1980.jlpb.beatles.html>, accédé le 15 juin 2017, nous traduisons]

⁵⁰¹ « *The disbandment of the Beatles as a group was crucial in the transition of their image from that of present day superstars to symbols of an aspect of history.* » [Mike Evans, *The Art of the Beatles*, Londres : Anthony Blond, 1984, p. 99, nous traduisons]

⁵⁰² Si l'on emprunte la première des quatre fonctions que Renov définit comme principales tendances du documentaire, et qu'il décrit « enregistrer, révéler, ou préserver, » nous comprenons facilement que l'un des pièges internes centraux au genre est celle d'accentuer sur la « reproduction du réel historique, la création d'une réalité de deuxième ordre faite à la mesure de notre désir — tromper la mort, arrêter le temps, restaurer la perte, » ce qui s'ajoute au rôle de *Let It Be* dans la construction du mythe du groupe qui advient précisément de cette remédiation du réel. [Michael Renov, *Theorizing Documentary*, New York : Routledge, 2012, p. 25, nous traduisons]

Enfin, et si l'on ajoute tous ces aspects de *Let It Be*, on comprend que la valeur iconographique et symbolique du film est largement supérieure à ses contributions plus techniques et linéaires pour le genre du documentaire musical. Le film conduit l'histoire du groupe à un cercle complet, en nous permettant de voir la faiblesse des forces individuelles derrière le colosse construit par les Beatles et en démontrant, une fois de plus, la supériorité du collectif par rapport aux parties constituantes — quelque soit leur immense talent. *Let It Be* humanise et déshumanise à la fois le groupe, en nous montrant des hommes ordinaires (en opposition aux idoles intouchables alors connus) qui sont, en même temps, les responsables d'une création artistique dont la pertinence les surpasse à tous les niveaux. La fin symbolisée par *Let It Be* — et finalement dépeinte par « Something » — n'est qu'une déconstruction de cette création, contribuant à la propagation de son essence auratique *ad eternum* en montrant que « les Beatles » survivent même à leur séparation.

CONCLUSIONS

1. L'IMPORTANCE DE LA SÉPARATION DES BEATLES DANS LEUR MYTHIFICATION

« Finalement, et comme la collaboration entre McCartney, Harrison et Starkey dans les années quatre-vingt-dix l'a prouvée, l'accomplissement artistique du groupe n'avait aucune importance ; ce qui comptait était son symbolisme⁵⁰³. »

Même s'ils annoncent leur séparation en 1970, le partenariat entre les quatre Beatles n'a été dissolu que cinq ans après, quand les membres du groupe signent finalement les papiers leur permettant de répartir leurs ressources financières. Mais ce qui se déroule au High Court de Londres en janvier 1975 n'est qu'une simple formalité ; pour tout ce qui importe dans l'univers de la mythologie des Beatles, le rêve était fini dès le moment où Paul McCartney déclare, sous forme d'une auto-interview incluse dans la pochette de son premier album en solo, qu'il avait quitté le groupe et que les Beatles n'existaient plus. Toutefois, et même après leur séparation officielle, les quatre membres se voient constamment questionnés sur la possibilité d'une réunion, les nombreuses spéculations ne s'arrêtant qu'en 1980 avec la mort de John Lennon (qui évidemment rend une telle situation impossible) — même si les plus rêveurs imaginent encore Julian ou Sean remplaçant leur père et, après 2001, Dhani jouant à la place de George Harrison.

La séparation des Beatles est un moment-clé dans la construction et perpétuation de leur image publique : elle valorise leur rôle dans la culture populaire car leur disparition comme groupe en activité permet la cristallisation d'une image et subséquemment l'émergence d'un mythe plutôt qu'une simple légende — une distinction que nous faisons surtout en considérant la possibilité de l'existence de la dernière avec un groupe encore en activité (comme les Rolling Stones) dans la mesure où elle dénonce quelque chose qui peut être d'une certaine façon encore atteignable, tandis que nous voyons la première comme résultant plutôt d'un récit fabriqué par l'imaginaire collectif car l'objet n'est plus là, se positionnant alors au plus près du domaine du divin.

⁵⁰³ « *Ultimately, as the collaboration between McCartney, Harrison and Starkey in the 1990s proved, their artistic achievement was irrelevant ; what counted was their symbolism.* » [Peter Doggett, *You Never Give Me Your Money: The Battle for the Soul of the Beatles*, Londres : The Bodley Head, 2009, pp. 13-14, nous traduisons]

Mais l'annonce de la séparation et la dissolution de cette puissante entité soulève aussi d'importantes questions sur le caractère de sa permanence dans la culture populaire, non seulement en raison de son impact sur la manière dont le public aperçoit les Beatles en tant que collectif mais aussi en aidant à expliquer le manque relatif de pouvoir symbolique de chacun des membres séparément. L'acceptation de la disparition des Beatles en tant que groupe en activité rend donc tout acte individuel *a posteriori* complètement anodin d'un point de vue symbolique et historique pour le mythe associé au groupe — dans tous les cas, après 1970 les Beatles étaient morts, ou du moins éternellement cristallisés dans une réalité qui s'était arrêtée à la fin de la décennie.

En effet, et comme nous l'avons vu tout au long de cette thèse, la dissolution de l'un des partenariats des plus importants de la musique populaire du vingtième siècle avait commencé quelques années auparavant — George Harrison déclare même plus tard, en se souvenant du lent processus de détérioration du groupe, que « nous ne sommes que nostalgie depuis 1967⁵⁰⁴. » Sa vision des Beatles comme organisme qui n'évoluait plus depuis des années et qui se servait d'une espèce de recreation de son succès d'une manière quasi automatique nous fait réfléchir sur l'importance du groupe en tant que symbole culturel, car Harrison semble discuter du caractère auto-référentiel qui couronne les productions artistiques des Beatles après 1967 dans lesquelles ils s'approprient, de manière consciente ou non, leur image publique en tant que référent socio-culturel omniprésent et incontournable — en même temps qu'ils essaient de découvrir le sens de leur identité collective en la réinventant, paradoxalement. Toutefois, Muncie rappelle que « en comparaison avec d'autres groupes [qui sont venus] avant ou après, la plus remarquable caractéristique des Beatles était probablement leur permanente capacité à se réinventer⁵⁰⁵, » — même si après un certain moment ils se servaient de la nostalgie pour le faire, comme l'expliquait Harrison.

Rappelons aussi que la manière dont les quatre membres regardaient le groupe (du moins pendant leurs dernières années ensemble) était elle aussi très hétérogène, ce qui peut être expliqué à travers d'un mélange des conséquences d'une augmentation (effective et artistique) des quatre Beatles dont MacDonald parle⁵⁰⁶ et des différentes façons dont chacun des membres ressentait ce désir de

⁵⁰⁴ « *We've been nostalgia since 1967.* » [cité par Peter Doggett, *ibid*, p. 257, nous traduisons]

⁵⁰⁵ « *In comparison with other groups, before or since, the most remarkable characteristic of the Beatles was probably their ability continually to reinvent themselves.* » [John Muncie, « The Beatles and the Spectacle of Youth, » in *The Beatles, Popular Music and Society: A Thousand Voices*, sous la dir. de Ian Inglis, Londres : MacMillan Press, 2000, p. 50, nous traduisons]

⁵⁰⁶ Ian Macdonald, *Revolution in the Head: The Beatles Records and the Sixties*, Londres : Pimlico, 1998, p. 288

réinvention mentionné par Muncie, la perception que chaque Beatle avait du groupe devenant de plus en plus distincte de celle des trois autres. MacDonald note que, par exemple, « pour McCartney, le groupe était un monde imaginaire où il pouvait être jeune pour toujours. Ses collègues [Lennon et Harrison], se sentant trop vieux pour une telle frivolité, ont amèrement refusé de jouer les ombres de son Peter Pan⁵⁰⁷. » La vision unifiée que les Beatles avaient d'eux-mêmes commence donc très tôt à se disperser, Harrison déclarant plus tard que « la bonne chose [qui est venue] à propos de l'arrêt des tournées est qu'il ait a forcé la séparation, ou du moins l'ait aidé⁵⁰⁸, » ce qui démontre un désir précoce d'auto-destruction de leur part.

Cette séparation a des conséquences importantes non seulement sur l'image publique du groupe mais aussi sur l'ensemble de la culture populaire. Barry Miles parle de la gravité de l'événement en disant que « la séparation des Beatles, le groupe de rock'n'roll le plus influent de tous les temps, a laissé un trou énorme dans la musique populaire qui n'a jamais été rempli. Sans leur direction, la musique populaire a commencé à se fragmenter en une collection de genres concurrents, et aujourd'hui un groupe ayant un si vaste attrait est presque inconcevable⁵⁰⁹. » Le fatalisme que Miles confère à l'héritage de la séparation du groupe rappelle la lutte éternelle de la musique Pop entre la prise d'une direction ouvertement liée à son potentiel commercial et une autre dérivant d'une espèce d'intégrité artistique qui donne inévitablement lieu à la création des marchés de niche : le vide symbolique que la désagrégation des Beatles, qui selon Miles ont été le tout dernier groupe avec un succès plus ou moins consensuel dû à leur capacité de croiser ces deux directions, apporte au monde de la Pop est donc paradoxalement comparable à celui qu'ils venaient de combler aux États-Unis en 1964, quand leur arrivée triomphale aide au soulagement de toute une nation en deuil de son président. Burns compare précisément les deux événements en matière de leur importance

⁵⁰⁷ « For McCartney, the group was a make-believe world in which he could be forever young. His colleagues, feeling too old for such frivolity, sourly declined to play shadows to his Peter Pan. » [ibid, p. 309, nous traduisons]

⁵⁰⁸ « The good thing about giving up touring was that it forced the split, or helped to. » [George Harrison (avec Derek Taylor), *I Me Mine*, Londres : Phoenix, 1980, p. 67, nous traduisons]

⁵⁰⁹ « The split up of the Beatles, the most influential rock 'n' roll band of all time, left an enormous hole in popular music that has never been filled. Without their leadership, popular music began to fragment into a collection of competing genres, and today a band with such wide appeal is almost inconceivable. » [Barry Miles, *Hippie*, Londres : Bounty Books, 2013, p. 334, nous traduisons]

symbolique pour la culture populaire en disant que « lorsque les Beatles se sont séparés en 1970, c'était une fois de plus comme l'assassinat de Kennedy, ou le divorce des parents⁵¹⁰. »

La séparation des Beatles nous intéresse aussi car elle joue un rôle similaire à celui de leurs films et vidéos : elle fige leur présence publique car dans notre imaginaire ils n'évoluent plus, et cette cristallisation leur confère un certain caractère immortel. La séparation met un point final au récit visuel du groupe (ils ne sont plus vus ensemble) et aide à la mythification des Beatles car elle ne permet pas qu'une perte progressive de pertinence puisse avoir lieu. Elle souligne encore un aspect fondamental que nous avons vu tout au long de notre thèse : pour le public soit contemporain soit actuel, les Beatles sont ce qu'on voit dans leurs films et vidéos — ils n'ont jamais changé après car il n'y a jamais eu une vraie réunion, celle de 1995 pour *Anthology* se faisant sans John. Ceci nous démontre sans aucun doute que leur pertinence ne se fait ressentir que quand ils sont tous ensemble : même si nous ne nions pas la valeur artistique de chacun, c'est le pouvoir des Beatles comme entité collective qui permet la construction du mythe, car l'essence de l'identité du groupe se trouve dans l'annulation d'une certaine individualité de ses membres.

C'est précisément le caractère central de la séparation des Beatles dans leur processus de mythification qui nous permet d'entamer les conclusions de notre thèse par leur fin, qui se voit comme l'un des moments les plus médiatiques et symboliques des années soixante — même s'il n'a lieu qu'en 1970⁵¹¹. Elle nous démontre encore que les Beatles en tant qu'entité iconologique ont eu un poids incroyable dans la construction des fondations pour la réinvention de la manière dont l'on aperçoit la pertinence des agents de la culture populaire dans les enjeux quotidiens de la société, la détérioration publique des relations entre les quatre membres — diffusée grâce à *Let It Be* — se voyant elle-même comme un tournant qui marque la fin d'une époque et le début d'une autre : outre son symbolisme fataliste pour la génération des *baby boomers*, l'importance donnée à cet événement démontre aussi l'existence d'une dimension spectaculaire, essentiellement visuelle, construite en parallèle avec l'objet dont elle est originaire, et dont la pertinence dépasse l'essence primaire de ce même objet : son image.

⁵¹⁰ « *When the Beatles broke up in 1970, it was like the Kennedy assassination all over again, or one's parents divorcing.* » [Gary Burns, « Refab Four: Beatles for Sale in the Age of Music Video, » in *The Beatles, Popular Music and Society: A Thousand Voices*, sous la dir. de Ian Inglis, Londres : MacMillan Press, 2000, p. 178, nous traduisons]

⁵¹¹ Nous rappelons que plusieurs historiens, quand confrontés avec la question du début et fin des *sixties*, mentionnent souvent cet événement comme l'un des possibles « points finaux » de la décennie.

2. IMAGE PUBLIQUE : UNE CONSTRUCTION FAITE SUR UNE IDENTITÉ COLLECTIVE ?

« Tout comme le public choisit de toujours percevoir une certaine image positive de la *star*, la conscience historique du public garde elle aussi une version du passé simplifiée et idéalisée. Donc, les chapitres les moins agréables de l'histoire des Beatles ne sont généralement pas d'un grand intérêt pour la majorité du public, car qu'ils ne sont pas compatibles avec ce que les fans veulent croire⁵¹². »

Si l'on se concentre sur l'aspect central de la citation de Roland Reiter ci-dessus, et qui est essentiellement liée à la construction d'une image publique de la *star* (et dans ce cas en particulier, des Beatles) dont le résultat ne correspond pas forcément à une véracité et transparence absolues en ce qui concerne sa réelle identité, on comprend facilement que ce qui est finalement aperçu par le public n'est qu'un idéal plus proche du mythe construit que de la réalité. Cet aspect permet, entre autres, l'émergence d'un fétichisme obsédant trouvant des parallèles dans l'adoration religieuse qui se voit souvent au centre de l'expérience entre *star* et fan et qui peut être observé, par exemple, à travers l'obsession pour des objets apparemment sans importance mais qui se transforment en de véritables « reliques » dans un enjeu étrange de fanatisme après un quelconque contact avec la *star* : « un membre de mon personnel m'a dit qu'on avait demandé à son père un autographe, non pas des Beatles, mais de lui-même parce qu'il était le père d'un membre du personnel lié aux Beatles⁵¹³. » C'est aussi cette obsession extrême par l'image projetée du groupe qui, associée à l'incapacité de bien distinguer la réalité du mythe construit, donne ultérieurement lieu à des conséquences beaucoup plus graves qu'une simple fascination adolescente, le cas de la création et propagation de mythes urbains macabres comme celui de « *Paul Is Dead* » ou, dans un cadre encore plus grave et médiatisé, des meurtres Manson, qui ont eu comme principal catalyseur la perversion extrême de la multiplicité de lectures que l'oeuvre du groupe permettait alliée à un besoin spirituel désespéré : « l'appétit pour de telles significations cachées constituait la preuve d'un besoin de mystère et de révélation que la

⁵¹² « *Similar to the way the public chooses to behold a certain positive image of the star, the public's historical consciousness also beholds a simplified and idealized version of the past. Therefore, the less pleasant chapters in the Beatles' history are usually not of great interest to the larger segment of the public, because they are not compatible with what the fans want to believe.* » [Roland Reiter, *The Beatles on Film: Analysis of Movies, Documentaries, Spoofs and Cartoons*, Bielefeld : Transcript Verlag, 2015, p. 201, nous traduisons]

⁵¹³ « *One of my staff tell me that his father was asked for an autograph not of the Beatles but of his own because he was the father of a member of the staff which was connected with the Beatles.* » [Brian Epstein, *A Cellarful of Noise*, Kent : New English Library, 1988, p. 20, nous traduisons]

laïcité moderne n'avait pas été capable de satisfaire⁵¹⁴, » explique Steve Turner en liant précisément l'aspect spirituel manqué de la fin des années soixante à sa substitution par la culture idole.

La construction de l'image publique des Beatles est donc très complexe car elle comporte une multiplicité de projections possibles qui nous disent beaucoup plus sur leur public que sur le groupe lui-même. Ceci fait que les Beatles, hormis leur rôle primaire de Pop *stars*, agissent aussi comme des symboles pour les changements d'ordre social, historique, culturel, et politique qui ont eu lieu tout au long de leur carrière, modifiant la notion même de culture populaire globalisée en la rendant plus proche de la manière dont on la regarde et consomme aujourd'hui — un résultat direct d'une révolution sans précédent dans le processus de médiatisation dont les débuts remontent précisément aux temps de la Beatlemania.

Il faut ne pas mépriser le rôle joué par l'image physique des Beatles dans ce processus non plus, car son caractère unique est central pour toute question de construction identitaire et d'image projetée, surtout en raison de sa mutabilité : elle fonctionne en évolution continue jusqu'à la séparation du groupe, au lieu de se stabiliser après quelques années. Mike Evans discute précisément de la place centrale que l'image physique occupe dans la propagation du mythe associé aux Beatles en la liant à leur constant besoin de se réinventer, disant que « leur charme était, depuis le début, presque autant visuel que musical. Leur image a toujours été unique. Au contraire de leurs contemporains de la scène musicale, dont leur style *reflétait* les temps, les Beatles ont invariablement aidé à *établir* la mode — et pas uniquement la mode liée aux vêtements. [...] Les Beatles ont assuré qu'ils étaient remarquablement reconnaissables depuis le début, et se sont maintenus depuis⁵¹⁵. » Evans touche de cette façon le caractère pionnier de l'aspect visuel associé à l'image publique du groupe, signalant que la contribution ultime des Beatles aux changements socio-culturels de leur époque se voit précisément à travers leur capacité de proposer une toute nouvelle perspective visuelle — une nouvelle « image » — avant leurs contemporains, ces derniers se limitant plutôt à suivre les tendances qui les entouraient.

⁵¹⁴ « *The appetite for such hidden meanings was proof of a need for mystery and revelation that modern secularism hadn't been able to fulfill.* » [Steve Turner, *The Gospel According to the Beatles*, Louisville : Westminster John Knox Press, 2006, p. 170, nous traduisons]

⁵¹⁵ « *Their appeal was, from the start, visual almost as much as musical. Their image was always unique. Unlike their contemporaries on the music scene, whose style reflected the times, the Beatles invariably helped to establish fashion - and not just fashion in clothes. [...] The Beatles ensured that they were uniquely recognisable from the very beginning, and have remained so ever since.* » [Mike Evans, *he Art of the Beatles*, Londres : Anthony Blond, 1984, p. 7, nous traduisons]

C'est aussi le caractère novateur de cette image projetée qui contribue largement à changer la manière dont la nouvelle Pop *star* était perçue dans les années soixante, notamment à travers le rôle qu'elle joue dans l'évolution du statut frivole et jetable de l'idole Pop vers celui d'« artiste » pensant et culturellement informé (un processus dont nous avons longuement discuté comme ayant été initié par le groupe), les Beatles se trouvant parmi les premiers à diffuser ouvertement un style de vie publique lié à cette nouvelle identité. Albert Goldman discute précisément de cet aspect quand il parle du nouveau mode de vie des Pop *stars* à l'époque (et qui est dépeint par des films comme *Performance*), disant que « les vieilles *stars* étaient contentes d'accepter leurs destins, de vivre des vies d'isolement mystérieuses qui laissaient leurs images immaculées, des écrans blancs invitant les projections de l'esprit des masses. La *star* moderne, plus jeune, moins disciplinée, plus auto-impliquée, s'est souvent rebellée contre la tyrannie de son image, en se comportant avec des manières qui contredisaient son identité perçue⁵¹⁶. » C'est cet aspect de contradiction et de rébellion, issu d'une insatisfaction par rapport à la passivité qui avait caractérisé la plupart des *stars* jusqu'à ce moment-là, qui se voyait au centre de la nouvelle identité de la Pop *star*, cette dernière se construisant à partir d'un mélange du caractère aristocratique et presque intouchable apporté par la mythification de ces nouveaux agents publics avec le contexte socio-culturel euphorique vécu à l'époque — le cas de la méritocratie jeune de la *Swinging London*. Dans cette nouvelle structure de pouvoir mise en place à travers l'image projetée de la Pop *star*, les Beatles en tant qu'identité collective incarnaient sans aucun doute le rôle de première position hiérarchique dans un étrange nouveau monde contre-culturel où les codes d'appartenance, validation, importance, et déification se voyaient réinventés d'une manière constante.

Mais de quelle identité parlons-nous ? Tout au long de cette thèse nous avons toujours abordé les Beatles en tant qu'unité indivisible et d'une certaine manière supérieure aux individus qui la constituent. Un tout beaucoup plus important que la simple somme de ses parties est précisément la raison de l'exclusion dans notre étude de tous les objets filmiques ou vidéographiques ne montrant pas tous les quatre membres, ainsi que tout objet conçu après la séparation du groupe, comme les vidéos de « Free As A Bird » et « Real Love » — bien que nous ayons discuté de certains aspects liés à un seul membre du groupe et à sa représentation en un objet en particulier, ce qui a été fait avec la seule intention de mieux comprendre l'ensemble.

⁵¹⁶ « *The old stars were content to accept their fates, leading lives of mysterious seclusion that left their images spotless, blank screens inviting the projections of the mass mind. The modern star, younger, less disciplined, more self-involved, has often rebelled against the tyranny of his image, behaving in ways that contradict his perceived identity.* » [Albert Goldman, *The Lives of John Lennon*, New York : William Morrow and Company, 1988, p. 180, nous traduisons]

Albert Goldman discute de la complexité identitaire de cette entité monstrueuse et presque surnaturelle d'une manière assez curieuse, nous faisant réfléchir aussi sur son caractère évolutif : « leur propre identité [des Beatles] était loin d'être simple. Il faut considérer la diversité des manières dont le public percevait les Beatles. Initialement tout le monde voyait les *Fab Four* comme un seul homme répété quatre fois. Bientôt, toutefois, cette perception a été remplacée par la vision des Beatles en tant que quatre hommes différents habillés de la même façon, ce qui était la manière dont ils étaient regardés par un fan typique, qui ensuite s'identifiait avec son Beatle favori. Les spectateurs des Beatles les plus sophistiqués, cependant, avaient encore une autre approche du groupe : ils voyaient les Beatles comme *un homme avec quatre visages différents*. Ceci était une idée qui plaisait aux Beatles eux-mêmes, mais elle pose une question fondamentale : qui était cet homme⁵¹⁷ ? » Étant un biographe (bien que controversé) de Lennon, la réponse de Goldman est appuyée sur la croyance que cet homme était John Lennon, le fondateur du groupe qui aurait créé les Beatles à son image. Bien qu'il s'agisse d'un point de vue intéressant que l'auteur soutient à travers la multiplicité de facettes de Lennon (l'artiste, le brut, l'intelligent, le gars ordinaire, n'en nommant que quelques unes), il est bien sûr erroné car une telle approche signifierait retirer leur pertinence aux trois autres membres du groupe en matière de construction de l'identité totale des Beatles. Néanmoins, son avis, qu'il lie aux déclarations de Lennon faites au biographe du groupe Hunter Davies disant que « toutes les fois où ça n'allait pas, il devait aller voir les trois autres, » s'avère tout à fait utile pour que l'on puisse comprendre la complexité des forces qui opéraient au sein des relations des quatre musiciens et qui produisaient ce que l'on aperçoit comme un ensemble : le portrait collectif des Beatles diffusé publiquement.

La caractéristique singulière des dynamiques entre les quatre membres constituait une différence importante par rapport aux groupes arrivés avant les Beatles, et qui soit mettaient en évidence un de ses membres comme étant le « leader » (Bill Haley & His Comets, Cliff Richard & the Shadows, Billy Ward & His Dominoes), soit annulaient complètement l'identité de chacun au point de rendre impossible l'identification des fans avec l'un ou l'autre membre (The Drifters, The Platters, ou encore The Beach Boys, dont ni les différences vestimentaires ou physiques n'ont encouragé les fans à se concentrer sur un membre préféré). L'aspect novateur que les Beatles ont apporté à ce genre

⁵¹⁷ « *Their own identity was by no means simple. Consider how various were the ways in which the public perceived the Beatles. Initially everyone saw the Fab Four as one man repeated four times [,] Soon, however, this perception was superseded by the vision of the Beatles as four different men wearing the same costume, which is how they were seen by the typical fan, who then identified with their favourite Beatle. The more sophisticated Beatle watchers, however, had yet another take on the group: they saw the Beatles as one man with four different faces. This was an idea that appealed to the Beatles themselves, but it raises a basic question: who was that man?* » [ibid, p. 374, nous traduisons]

d'équation — ou du moins le concept qui était à la base de leur genèse identitaire — était l'idée pionnière que leur homogénéité apparente (physique, vestimentaire, comportementale) ne signifiait nécessairement pas l'absence de forces créatives distinctes opérant derrière, mais plutôt un équilibre salutaire de ces forces, qui étaient orientées symbiotiquement vers l'oeuvre collective.

Si l'on discute de ces trois manières différentes de regarder les Beatles dont Goldman parle (un homme répété quatre fois, quatre hommes différents habillés de la même façon, et un seul homme avec quatre visages différents) tout en les encadrant dans les objets filmiques et vidéographiques de notre recherche, nous observons facilement que les deux premières apparaissent fréquemment en même temps : dans *A Hard Day's Night* et *Help!*, les Beatles sont à la fois quatre individus différents habillés de la même façon (pour les fans) et un même individu répété quatre fois (pour le public en général, qui n'arrivait pas souvent à les distinguer les uns des autres), ce qui démontre non seulement la multiplicité de lectures qui peuvent être déclenchées par un seul objet mais aussi (et surtout) le pouvoir d'une homogénéité visuelle qui surpassait — du moins jusqu'à ce moment-là — n'importe quel trait différenciateur de la personnalité de chacun. Ceci est encore visible dans les vidéos de « Paperback Writer » et « Rain », qui signalent le tout dernier moment où ce genre de perception peut avoir lieu. De ce fait, l'hypothèse d'un seul homme avec quatre visages, bien que possible depuis les débuts du groupe en raison de l'étroite relation entre les quatre membres mais aussi (et peut-être principalement) du fait que les Beatles étaient, du moins dans un tout premier moment, le résultat de la vision d'un seul homme (Lennon)⁵¹⁸, est de plus en plus paradoxalement visible à travers la schizophrénie visuelle et comportementale qui a eu lieu à partir de la fin de 1966. C'est exactement dans l'hétérogénéité croissante — qui comme nous l'avons dûment expliqué est simultanément cause et conséquence de leur séparation progressive — que l'on trouve la richesse et la ruine de cette créature surhumaine : tandis que ces quatre visages métaphoriques présents en une seule entité peuvent amener une multiplicité de regards impressionnante et sans précédent au monde de la musique Pop (comme on l'observe dans la génialité de *Sgt Pepper*), elles symbolisent aussi quatre forces individuelles qui tôt ou tard iraient tirer dans quatre directions distinctes, comme on le voit finalement dans *Let It Be*.

Ceci confirme que l'essence de l'identité des Beatles est surtout assise sur une certaine annulation de l'individualité de ses membres, un trait moteur de la construction de son image publique. La puissance du voile mystique qui entoure la simple existence des Beatles comme entité et

⁵¹⁸ Goldman conclue sa théorie en disant qu'en se divorçant des Beatles Lennon avait commis un « suicide psychique » [ibidem, p. 375]

symbole dépend du sacrifice que chaque membre du groupe a fait de son indépendance personnelle et artistique en faveur de quelque chose qui les surpassait d'une façon presque incompréhensible — même pour eux, qui en faisaient partie. Cet aspect irréversible — contrairement à ce que John Lennon pensait quand il affirmait que « fondamentalement, on était quatre individus qui ont finalement récupéré leurs individualités après avoir été submergés dans le mythe⁵¹⁹ » — est encore visible de nos jours, cinquante ans après leur séparation : John Lennon était un Beatle. George Harrison était un Beatle. Paul McCartney est un Beatle. Ringo Starr est un Beatle.

Suivant cette ligne de pensée, nous soutenons que la représentation de l'identité des Beatles à travers les films et les vidéos du groupe, étant pourtant indissociable de l'annulation obligatoire du portrait individuel de chacun, démontre une faiblesse intérieure progressive à mesure que chaque membre insiste sur la visibilité des parties au lieu du tout. Cet aspect est particulièrement remarquable dans *Magical Mystery Tour*, où la propre structure du scénario laisse deviner un certain manque de communication déguisée d'indépendance et d'autonomie artistiques ; le résultat est une dispersion alarmante de pulsions créatives qui conduisent inévitablement à la question « qui suis-je ? », posée plus ou moins ouvertement entre les lignes de tous les objets visuels conçus par le groupe à partir de ce moment-là — une recherche de soi que l'on voit émerger surtout après la mort d'Epstein, le principal rôle du manager ayant été précisément celui de gérer les egos de chacun des Beatles pour que ceux-ci ne détruisissent pas l'ensemble. Ni *Yellow Submarine*, qui comme nous l'avons vu est une représentation décalée, échappe à ce paradigme : en revanche, c'est exactement ce décalage identitaire qui dénonce la perte de contrôle des Beatles par rapport à leur propre identité collective, et conséquemment à la bonne manière de la communiquer.

Le caractère singulier de cette identité est aussi ce qui nous permet de regarder certains points-clés du panorama socio-culturel des années soixante à travers les représentations qui constituent l'objet central de cette thèse : en enlevant les limitations communément associées au regard limité de la perspective d'un seul individu tout en la remplaçant par celle d'une entité plus abstraite, voire même un concept supérieur à ce genre d'anthropocentrisme, les films et vidéos des Beatles peuvent être regardés comme des reflets privilégiés d'un grand nombre d'événements social et culturellement révolutionnaires de leur époque sans recourir à la reproduction biaisée, imprudente, ou moraliste d'une réalité. Ceci est particulièrement visible si l'on prend en compte l'admirable capacité des objets

⁵¹⁹ « *Basically, we were four individuals who eventually recovered their own individualities after being submerged in a myth.* » [Lennon cité par Peter Doggett, « Fight to the Finish, » in *The Beatles: Ten Years That Shook The World*, sous la dir. de Paul Trynka, Londres : Mojo/The Book People, 2004, p. 426, nous traduisons]

dont nous avons discuté à échapper dans leur majorité au simple mimétisme d'une mode éphémère ou à l'incorporation d'une tendance esthétique au limite de la pure exploitation, ce qui pourrait retirer toute sorte d'authenticité à la représentation. Le seul objet qui constitue d'une certaine manière l'exception à cette règle est *Help!*, ses caractéristiques narratives et représentatives les plus basiques ayant été, comme nous l'avons vu, fortement influencées par un besoin promotionnel de profiter d'une formule précédemment bien réussie tout en ajoutant des références Pop de son contexte socio-culturel (James Bond, la *Swinging London*) d'une façon presque aléatoire. Tous les autres films et vidéos ont d'une manière ou d'une autre joué plutôt sur le champ de la proposition d'une nouvelle perspective sur des concepts et des constructions socio-culturelles, confirmant que les Beatles et leur image projetée étaient des représentations des changements autour d'eux mais aussi (et surtout) leur important catalyseur — voyons par exemple *A Hard Day's Night*, qui constitue un symbole de la *British Invasion*⁵²⁰ tout en fonctionnant comme un important outil pour la propagation de ce même phénomène, initiée à son tour précisément par les Beatles.

La contribution des Beatles à une meilleure compréhension du contexte socio-culturel où ils étaient insérés se trouve donc exactement dans leur capacité à incarner les changements de leur époque à travers leur caractère d'identité collective, faisant que l'image publique construite par les projections de cette identité fût suffisamment abstraite pour permettre l'identification du public, qui à son tour s'engageait avec cette entité comme s'il se regardait lui-même, un processus facilité par la dimension visuelle de leur succès : les films et les vidéos dont nous avons discuté tout au long de cette thèse.

⁵²⁰ La *British Invasion* est un phénomène central à la diffusion de la musique Pop des années soixante qui vit les artistes britanniques conquérir un marché américain anciennement vu comme « impénétrable » en utilisant sa propre musique (le rock'n'roll).

3. LA CONTRIBUTION DES FILMS ET DES VIDÉOS À CETTE CONSTRUCTION

Si l'on se rappelle que le public fabrique sa propre réalité des Beatles à partir de ce qui lui est donné, on voit facilement que les films et les vidéos du groupe constituent une étape fondamentale dans ce processus, surtout car ils fournissent une image qui est elle-même déjà une construction : ces représentations visuelles ne sont pas des objets immédiats, résultant plutôt d'un montage soigné et d'une volonté de transmettre une idée. Or, l'image publique des Beatles transmise à travers ces objets visuels peut être vue comme une construction sur une autre construction déjà existante, soulignant une certaine indépendance du regard porté sur le groupe par rapport au groupe lui-même, et donnant de cette manière un rôle actif au public dans le processus.

Mais outre la valeur technique et artistique de chacun de ces objets et leurs contributions individuelles au récit évolutif sur l'image publique des Beatles dont nous avons déjà parlé, qu'apportent-ils globalement à cette équation ?

Tout d'abord, ces objets ont montré l'existence de nouvelles possibilités dans le cinéma Pop en particulier et la promotion musicale en général, aidant à la solidification du statut des Beatles comme figures de proue de l'innovation des enjeux liés au monde du divertissement. Si l'on se tient pour un moment sur le côté plutôt lié à l'héritage historique des films et des vidéos des Beatles en les traitant comme objets artistiques indépendants, on peut facilement remarquer que leur pertinence ne se restreigne pas à la liaison qu'ils ont avec le groupe — comme le note Bob Neaverson, « pour cinq films faits sans aucune intention d'atteindre un quelconque sens de permanence, ils ont vieilli beaucoup plus gracieusement qu'une grande partie de leurs contemporains⁵²¹, » une endurance qui se produit, à notre avis, surtout en raison de deux facteurs principaux : l'innovation concernant la manière dont on approchait conceptuellement un film d'un artiste Pop, et la qualité remarquable du croisement entre musique et image qui faisait immédiatement de n'importe quelle séquence un segment-culte. L'attention donnée à la production de chacun de ces films démontre dans quelle mesure il y avait une prise de conscience sans précédent de la part des Beatles et de leur entourage concernant les possibilités artistiques de chaque objet indépendamment de leur rôle promotionnel. Mais c'est aussi (et précisément) le caractère pionnier associé aux créations du groupe qui a permis à ces objets de ne pas se limiter uniquement à refléter leur temps, mais aussi à proposer de nouveaux

⁵²¹ « *For five films which were made with no intention of achieving any sense of permanence, they have dated far more gracefully than many of their contemporaries.* » [Bob Neaverson, « Tell Me What You See: the Influence and Impact of the Beatles' Movies, » in *The Beatles, Popular Music and Society: A Thousand Voices*, sous la dir. de Ian Inglis, Londres : MacMillan Press, 2000, p. 158, nous traduisons]

regards sur ce qui les entourait. Nous pensons donc que c'est l'existence d'un dialogue constant entre l'image publique des Beatles proposée par leurs films et vidéos et leur contexte socio-culturel qui constitue l'une des principales raisons de la permanence de ces objets dans le quotidien populaire, le public à travers les décennies les reconnaissant en tant que portraits privilégiés non seulement des Beatles mais aussi de toute une époque.

Ces objets nous aident aussi à lancer un regard transversal sur le parcours du groupe au niveau visuel (et pas que), nous permettant de mieux comprendre leur évolution identitaire et artistique — un récit qui peut être observé à travers des tournants s'articulant autour des films et vidéos. Mais c'est quand on se questionne sur l'impact global de ces objets (les films en particulier) sur la construction de l'image publique des Beatles que l'on découvre qu'ils ont tous un trait en commun les uns avec les autres : ils dénoncent une claustrophobie du statut de *star* qui, même dépeinte d'une façon plus ou moins glamour dépendant de l'objet dont on parle, transforme les Beatles en prisonniers d'eux-mêmes, un aspect dont George Harrison discute dans ses mémoires en rappelant que ceci a justement été l'un des catalyseurs de leur séparation : « la version que Dick Lester a fait de nos vies dans [*A*] *Hard Day's Night* et *Help!* les rendait amusantes : une bonne farce ? C'était juste dans les films mais dans le monde réel il n'y a jamais eu doute. Les Beatles étaient condamnés. Ton espace à toi, mec, c'est tellement important. C'est pourquoi nous étions condamnés, car on n'en avait pas⁵²². » Donc, et même si cet aspect n'a pas de correspondance directe dans les vidéos musicales en raison d'une plus grande liberté narrative des dernières, l'isolement étouffant dont les Beatles ont été victimes depuis les tous premiers jours de la *Beatlemania* est bien représenté à travers leurs cinq films, qui nous parlent toujours d'une situation de confinement et d'un besoin omniprésent d'y échapper — un trait qui se perpétue longtemps après la folie de leurs débuts, dans *Magical Mystery Tour* (s'échapper à travers un voyage physique ou mental), *Yellow Submarine* (libérer Pepperland des Blue Meanies), ou encore *Let It Be* (l'« *escape* » ultime, qui voit les membres des Beatles s'éloigner les uns des autres et finalement quitter le géant qu'ils avaient construit ensemble). Or, et si l'on prend en compte les remarques d'Harrison concernant cette claustrophobie en tant que l'une des principales causes de la séparation du groupe, nous pouvons même affirmer que le récit que l'on voit émerger à travers les films des Beatles est depuis le début le portrait du processus de leur séparation, et que cet aspect est

⁵²² « *The Dick Lester version of our lives in Hard Day's Night and Help! made it look fun and games: a good romp? That was fair in the films but in the real world there was never any doubt. The Beatles were doomed. Your own space, man, it's so important. That's why we were doomed because we didn't have any.* » [George Harrison (avec Derek Taylor), *I Me Mine*, Londres : Phoenix, 2004, p. 39, nous traduisons]

insidieusement présent dans tous les objets visuels de leur carrière bien qu'il soit de plus en plus visible à mesure que l'on avance chronologiquement.

Cet isolement nous amène à l'hypothèse que nous avons posée au début de cette thèse concernant l'existence d'une double thématique transversale à la totalité des films et vidéos des Beatles, et que nous définissions comme une combinaison d'un besoin constant d'« *escape* » avec un autre lié à la recherche de soi-même. Ayant dûment abordé cette hypothèse quand nous parlions de chaque objet en particulier, ce qui nous intéresse maintenant c'est d'y réfléchir d'une façon plus transversale, tout en la liant à la propagation du statut de célébrité du groupe à une échelle sans précédent qui à notre avis se voit comme le grand catalyseur de ces deux concepts représentatifs. De cette manière, nous dirions que tant le désir d'« *escape* » des Beatles comme leur besoin de se trouver en tant que musiciens et individus émergent tous deux comme des conséquences directes d'une image-mythe fondée à la marge de leur essence plus primaire (celle d'un groupe Pop), dérivant pourtant directement de la construction et constante évolution de leur image publique.

4. L'« *ESCAPE* » ET LA RECHERCHE DE SOI : CONCEPTS OPPOSÉS OU COMPLÉMENTAIRES ?

En revenant à l'hypothèse posée au début de notre recherche concernant une thématique transversale à l'ensemble des représentations visuelles des Beatles constituée de deux concepts — l'« *escape* » et la recherche de soi — qui pourraient être soit opposés soit complémentaires, nous avons vérifié l'existence en simultané de ces deux pôles représentatifs dans tous les objets des Beatles (bien qu'en différents proportions), ce qui indique que ces concepts sont complémentaires en ce qui concerne la représentation de l'image publique du groupe à travers leurs films et vidéos.

Si, dans un tout premier temps, l'on pourrait penser que l'existence de ces deux concepts se fait d'une façon très organisée et essentiellement séparée en deux temps — l'avant et l'après de l'arrêt des tournées correspondant à l'« *escape* » et à la recherche de soi, respectivement —, un regard plus attentif démontre que ceci n'est pas forcément le cas. Bien entendu, une première approche dira sans doute que le besoin d'« *escape* » des Beatles — et sa conséquente représentation dans leurs films — s'est dans sa majorité arrêté avec la cessation de l'hystérie continue à laquelle ils se voyaient confrontés depuis les débuts de la *Beatlemania*, mais si cela était le cas *Magical Mystery Tour* n'aurait pas une thématique narrative — si l'on peut parler véritablement de l'existence d'un récit dans ce film — si liée à une urgence presque obsessionnelle de se retirer d'un paradigme social qui

ne les servait plus. Un exemple encore plus clair de la co-existence de ces deux concepts est peut-être *Let It Be*, un projet ouvertement assis sur le besoin que le groupe avait de chercher une identité collective qu'ils croyaient perdue, et qui se voit en même temps couronné par un désir voilé d' « *escape* » de cette même identité qui les conduit finalement à la séparation.

Outre l'analyse de la présence de ces deux pôles dans chacun des objets de notre recherche tel que nous l'avons fait tout au long de cette thèse, nous observons que le récit construit par les tournants qu'ils produisent en matière d'image publique du groupe nous permet aussi de tirer des conclusions sur l'ensemble :

- Les tournants communément acceptés concernant la manière dont l'image publique du groupe était perçue pendant ses années d'activité ne coïncident pas toujours avec ceux qui apparaissent à travers le récit fait par leur oeuvre filmique et vidéographique. Par exemple, dans notre lecture *A Hard Day's Night* et *Help!* constituent des tournants distincts, tandis que la plupart des auteurs ne font pas une si grande distinction entre 1964 et 1965 en raison d'une certaine homogénéité artistique du groupe — Lewisohn parle même de 1965 comme une année « assez curieuse pour les Beatles, pendant laquelle ils ont consolidé tous les succès et les excès de 1964 en répétant virtuellement tout ce qu'ils avaient déjà accompli⁵²³. » Un autre exemple de cela est l'importance que notre lecture donne aux vidéos de « Strawberry Fields Forever » et « Penny Lane » en tant que pièces centrales au changement de statut des Beatles, facilitant leur passage de simples idoles Pop à « artistes » — une transition qui, si l'on s'appuie sur leur oeuvre musicale, est normalement regardée comme résultante plutôt du caractère révolutionnaire des albums *Revolver* et *Sgt Pepper* ; et un autre encore est notre regard sur *Yellow Submarine*, qui est souvent ignoré en ce qui concerne l'identification des tournants de l'image publique du groupe à cause de son décalage par rapport à la réalité quotidienne des Beatles au moment où il fut fait, et qui constitue un moment essentiel dans notre lecture non seulement en raison du contraste important qu'il fournit avec les autres objets visuels contemporains mais aussi car le film nous permet de comprendre la construction fantaisiste qui se faisait à la marge du groupe — et pourtant la façon dont il était regardé par son public. Ceci nous démontre que la manière dont l'image publique des Beatles est représentée à travers leurs films et vidéos nous raconte une histoire légèrement différente de celle propagée ayant leur carrière musicale comme point central.

⁵²³ Mark Lewisohn, *The Complete Beatles Chronicle*, Hong Kong : Hamlyn, 1992, p. 180 [nous traduisons]

- Tous ces objets dénoncent dans leur majorité une claustrophobie issue du statut de *stars* sans précédent du groupe, l'« *escape* » étant pourtant omniprésent et toujours visible dans chaque objet, même si en petits pourcentages. Ceci est démontré par la nature des récits des films, qui dépeignent soit des situations de confinement à être vaincues (*A Hard Day's Night*, *Help!*, *Yellow Submarine*), soit une sorte de libération par rapport à un paradigme qui était jusque là communément accepté — le quotidien social ordinaire dans *Magical Mystery Tour* et les Beatles eux-mêmes dans *Let It Be*. Même si cette claustrophobie n'est pas aussi visible dans les vidéos musicales en raison de leur durée et de l'absence d'un récit, elles nous montrent aussi les Beatles se libérant de certains contraintes conceptuels et/ou techniques : dans « *Paperback Writer* » / « *Rain* » ils se libèrent de l'ambiance du studio et dans « *Strawberry Fields Forever* » / « *Penny Lane* » de la présence obligatoire du *playback*, tandis que « *Hello Goodbye* » illustre leur processus d'émancipation par rapport à l'influence qu'Epstein exerçait sur le groupe ; « *Lady Madonna* » les voit en se libérant de la mise-en-scène en tant qu'élément obligatoire dans ce genre d'objet, tandis que « *Hey Jude* » / « *Revolution* » sont tous deux des exemples de l'abandon de la relation traditionnelle entre groupe et public dans le paradigme performatif ; finalement, « *Something* » voit les Beatles en se libérant d'eux-mêmes en tant qu'entité collective. Ceci est une caractéristique inédite et exclusive de la lecture que nous faisons de leurs films et vidéos, n'étant pas aussi présente dans leur oeuvre musicale.

- Comme nous l'avons vu à travers l'organisation de notre thèse, il y a une certaine orientation vers la recherche de soi au détriment de l'« *escape* » à mesure que l'on avance chronologiquement dans la carrière des Beatles, mais ceci n'est pas complètement linéaire : *Yellow Submarine*, par exemple, représente un petit recul par rapport à cette direction représentative qui nous a notamment fait inclure le film à la fin de la deuxième partie de cette thèse en raison d'une meilleure identification avec un plus grand équilibre entre les deux pôles — bien que ce recul se voie plutôt comme le résultat d'un décalage identitaire qu'un véritable retour à un paradigme représentatif dépassé de la part des Beatles.

- L'abandon d'une majorité d'« *escape* » se voit à partir de leur arrêt des tournées, ce qui renforce cet événement en particulier comme constituant un catalyseur important pour le basculement des deux pôles représentatifs dans leurs objets visuels. À notre avis, ceci a lieu non seulement à cause de l'importance progressive donnée aux représentations visuelles du groupe à partir de ce précis moment en raison de son absence sur scène, mais aussi à un changement de dynamiques internes des Beatles suite à leur disparition de l'espace performatif public. Mais, et

contrairement à ce que l'on pouvait initialement penser, le tourbillon de la *Beatlemania* n'est pas la seule cause de la représentation de l' « *escape* » dans les films du groupe : *Magical Mystery Tour* comme « *escape* » de leur situation personnelle et professionnelle et *Let It Be* comme « *escape* » des Beatles d'eux-mêmes sont deux autres exemples que nous avons mentionné comme permettant que ce pôle soit visible même après leur arrêt des tournées. La recherche de soi, à son tour, se voit surtout à partir de la mort de Brian Epstein en raison d'une dispersion personnelle et professionnelle du groupe qui n'avait peut-être jamais été anticipée par personne — ni par les Beatles eux-mêmes. À notre avis, ceci a fait que les objets visuels conçus pendant la période allant de la fin des tournées au décès de Brian Epstein (« *Strawberry Fields Forever* », « *Penny Lane* », et *Sgt Pepper*⁵²⁴) soient les plus artistiquement risqués et révolutionnaires, les Beatles n'ayant pas besoin de suivre un calendrier de concerts exténuant tout en profitant d'un soutien fondamental au niveau de la gestion de leur carrière.

- Cette lecture par pôles n'est pas aussi facilement visible dans les vidéos, leur contribution pour ce récit se voyant surtout au niveau de points de repère entre les films. Les seules exceptions à cette règle sont les vidéos de « *Strawberry Fields Forever* » et « *Penny Lane* » en raison de leur importance dans la représentation d'une toute nouvelle esthétique visuelle et musicale (et pourtant une toute nouvelle image publique) qui sera développée avec *Sgt Pepper* et finalement menée à l'extrême dans *Magical Mystery Tour* ; et celle de « *Something* » pour son statut d'objet-épilogue, ayant comme rôle primaire la représentation réelle d'une fragmentation que *Let It Be* semblait à tout prix vouloir cacher. Nous dirions donc que « *Strawberry Fields Forever* » et « *Penny Lane* » sont un exemple parfait du mélange plus ou moins égalitaire entre un besoin d'« *escape* » et la recherche d'une identité artistique et personnelle de la part du groupe, ceci étant la raison pour laquelle elles ouvrent la deuxième partie de notre thèse, constituant une révolution aussi dans la représentation identitaire du groupe à cause de leur inauguration de ce changement de paradigme. Curieusement, « *Something* » englobe elle aussi l'« *escape* » et la recherche de soi en même temps, mais les deux concepts sont abordés d'une manière complètement différente : la recherche n'est plus dirigée vers le collectif mais vers l'individuel, et l'« *escape* » se voit plutôt comme un soulagement qui avait été trop longtemps retardé. Ainsi, « *Something* » diffère des autres deux vidéos en raison d'un abandon complet du concept des Beatles en tant qu'unité tout en essayant de le remplacer par l'image de quatre individus indépendants, tandis que « *Strawberry Fields Forever*

⁵²⁴ Nous rappelons que notre inclusion de *Sgt Pepper* dans cette recherche s'est faite en raison de la richesse de son côté visuel et représentatif, qui à notre avis fait l'album émerger comme objet filmique à fort potentiel.

» et « Penny Lane » n'essaient d'abandonner qu'une idée — voire une *image* — que le public avait des Beatles et que le groupe considérait obsolète. Le rôle joué par les autres vidéos, qui comme nous l'avons dit nous semblent plus jouer le rôle de liens entre les films, se voit donc essentiellement dans le cadre de la communication d'une nouvelle réalité qui était valable au moment où elles ont été tournées. « Paperback Writer » et « Rain », par exemple, s'intéressent peu dans son essence à la question de la recherche identitaire (qui se fait plutôt en raison de ce qu'elles symbolisent — l'insatisfaction des Beatles avec leur statut d'idoles), discutant de l'« *escape* » surtout au niveau de leur rôle de remplacement du groupe et de l'éloignement entre ce dernier et son public que le média permettait. Et tandis que « Hello Goodbye » nous invite à lancer un regard sur les déchets visuels des années précédentes (les costumes Pierre Cardin, le langage de scène traditionnel, les tenues militaires de *Sgt Pepper*), elle est plutôt une vidéo sur la mort de Brian Epstein que sur l'identité des Beatles — même si les deux sont inévitablement liées. Finalement, les trois vidéos tournées en 1968 se distinguent de celles qui les précèdent car elles constituent toutes trois des répétitions visuelles et conceptuelles importantes pour *Let It Be*, abordant pourtant la question « *escape* » / recherche de soi d'une façon similaire à celle faite par le dernier long-métrage du groupe : si d'un côté « Lady Madonna » se voit comme l'un des premiers moments visuels du groupe où l'on voit véritablement un désir de montrer la structure du « monstre » au travail⁵²⁵, « Hey Jude » et « Revolution » discutent de la réinvention des codes de la performance dans un paradigme post-tournées et post-Epstein. Aucune des ces vidéos ne constituant donc pas un moment complètement indépendant pour des questions liées à la représentation de l'identité du groupe — à notre avis, leur statut de tournants se construit plutôt autour de propositions conceptuelles et esthétiques fondamentales qui seraient abordées plus longuement dans *Let It Be* —, leur contribution pour cette lecture par pôles se fait d'une façon plus secondaire et avec un arrière-goût de répétition identitaire, préparant le public à la révérence finale.

⁵²⁵ Nous ne comptons pas la vidéo de « A Day in the Life » car elle n'a pas été montrée pendant les années d'activité du groupe.

5. FINALE

Pour conclure notre étude nous proposons de faire une toute dernière synthèse du regard que nous portons sur la relation entre trois concepts-clés qui ont constitué le noyau de cette recherche — image publique, identité collective, et représentation visuelle —, tout en soulignant la pertinence de cette articulation pour l'approche analytique que nous avons fait des films et des vidéos des Beatles. Nous nous rendons donc compte que ces concepts dépendent les uns des autres pour le processus de médiatisation mené par les objets dont nous avons discuté tout au long de cette thèse : c'est la perception de l'identité collective des Beatles qui permet la construction d'une image publique, la représentation de cette dernière à travers les objets visuels dont nous avons parlé constituant à son tour un outil fondamental pour comprendre les idiosyncrasies innées à la relation établie entre le groupe et son public. Cette dynamique est davantage enrichie grâce à l'influence biunivoque entre les films et vidéos du groupe et le contexte socio-culturel dans lequel ces objets ont été produits, l'analyse de ces derniers bénéficiant d'une lecture qui ne méprise pas le panorama autour d'elle ni ses contributions à la manière dont elle se déroule.

Qu'apporte donc cette thèse à l'immensité d'études sur le groupe musical le plus célèbre du vingtième siècle ? Tout d'abord, l'interdisciplinarité qui était à la base de notre recherche a permis une meilleure compréhension de ce que nous nous sommes proposés à étudier, en raison d'une articulation entre différents savoirs (la psychologie, l'esthétique, les études cinématographiques, les *fan studies*, etc) nécessaire à la construction d'un regard plus approfondi et transversalement pertinent sur le sujet. Ensuite, et sachant que nous partions d'une plate-forme très riche et solide en matière d'étude des films des Beatles en particulier et de leur carrière en général, notre recherche a discuté de plusieurs théories proposées par des auteurs issus de différents champs académiques pour construire une approche novatrice qui se ne limitât pas à la simple réorganisation et comparaison des recherches déjà existantes — même si, comme nous l'avons dit au début, un regard non-anglo-saxon déclencherait toujours la fabrication d'une perspective singulière de ce sujet en raison de s'appuyer sur des référents géographique et culturellement différents —, partant exactement des nombreuses possibilités apportées par l'interdisciplinarité pour se questionner sur les concepts que nous avons choisi comme point de départ pour toute discussion sur les objets constituant notre recherche.

En rassemblant plusieurs perspectives sur les objets filmiques et vidéographiques des Beatles sans tomber dans le piège de se limiter à les analyser sans qu'un nouveau discours ne soit produit, cette thèse propose un nouveau regard sur les questions liées aux idiosyncrasies en constante

mutation qui se trouvent à la base de la culture des célébrités en partant précisément des agents qui ont été responsables d'une grande partie de ces réinventions — mais elle l'a fait sans jamais se retirer du contexte dans lequel ces enjeux ont eu lieu pour qu'une meilleure compréhension de leurs causes et conséquences puisse aboutir. Le constant dialogue entre sujet, objet, public, et époque que nous avons veillé à ne pas perdre de vue tout au long de notre recherche constitue de cette manière un outil fondamental pour l'exploration et discussion du caractère éphémère et parfois difficilement définissable du concept d'image publique qui était le point de départ de tout questionnement fait au long de ces pages.

Cette thèse ne constitue pas une fin en elle-même ; elle se prétend solide et fiable d'un point de vue de recherche scientifique, avec d'importants résultats conclusifs apportant un tout nouveau regard sur les créations visuelles des Beatles — mais aussi fertile en matière d'approvisionnement d'outils pour de nouvelles perspectives et futures recherches. Tout comme les Beatles l'ont fait avec leur art, notre recherche essaie de parvenir à une pertinence qui puisse permettre une survie considérable, à travers ce qu'elle apporte directement — et qui à son tour donne aussi d'importantes informations sur le contexte d'écriture, soulevant tout un ensemble de nouvelles questions liées à la subjectivité innée de ce genre de travail — ou bien à travers la multitude de recherches qu'elle sera à même de déclencher dans le futur, et auxquelles elle pourra servir à la fois comme source.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages imprimés :

BARROW, Tony, *John, Paul, George, Ringo, & Me*, Londres : SevenOaks, 2005

BATCHELOR, Bob, *Bob Dylan: A Biography*, Santa Barbara : Greenwood ABC-CLIO, 2014

BOOKER, Christopher, *The Neophiliacs : a study of the revolution in English life in the Fifties and Sixties*, Londres : Pimlico, 1992 (première édition publiée en 1969)

BOYD, Joe, *White Bicycles : Making Music in the 1960s*, Londres : Serpent's Tail, 2006

BOYD, Pattie (avec JUNOR, Penny), *Wonderful Today : George Harrison, Eric Clapton and Me*, Londres : Headline Review, 2007

BRAMWELL, Tony, *Magical Mystery Tours - My Life With the Beatles*, Londres : Robson Books, 2005

BRODE, Douglas, *Elvis Cinema and Popular Culture*, North Carolina : McFarland & Company Inc., 2006

- *The Films of the Sixties*, New Jersey : Citadel Press, 1980

BROMELL, Nick, *Tomorrow Never Knows - Rock and Psychedelics in the 60s*, Chicago et Londres : The University of Chicago Press, 2000

BROWN, Peter et GAINES, Steven, *The Love You Make - An Insider's Story of the Beatles*, Londres : Pan Books Ltd., 1984 (première édition publiée en 1983)

CARR, Roy, *Beatles at the Movies - Scenes from a career*, Londres : UFO Music Ltd., 1996

CHARTERS, Ann (coord.), *The Portable Sixties Reader*, Londres : Penguin Classics, 2003

COHEN, Stanley, *Folk Devils and Moral Panics*, New York : Routledge, 2002 (première édition publiée en 1972)

CORTRIGHT, Brant, *Psychotherapy and Spirit: Theory and Practice in Transpersonal Psychotherapy*, Albany : State University of New York Press, 1997

COUPE, Laurence, *Beat Sound, Beat Vision*, Manchester : Manchester University Press, 2010 (première édition publiée en 2007)

COURIER, Kevin, *Artificial Paradise: The Dark Side of the Beatles' Utopian Dream*, Westport : Praeger Publishers, 2009

DAUNCEY, Hugh et LE GUERN, Philippe (éd.), *Stéréo - Sociologie Comparée des Musiques Populaires : France / G.B.*, Paris : Mélanie Sèteun / Irma éditions, 2008

DAVIS, Stephen, *Jim Morrison: Life, Death, Legend*, Londres : Ebury Press, 2005 (première édition publiée en 2004)

DEBORD, Guy, *La Société du Spectacle*, Collection Folio, Paris : Gallimard, 1992 (première édition publiée en 1967)

deCORDOVA, Richard, *Picture Personalities - The Emergence of the Star System in America*, Champaign : University of Illinois Press, 2001 (première édition publiée en 1990)

DIDION, Joan, *The White Album*, Londres : Flamingo, 1993 (première édition publiée en 1979)

DILELLO, Richard, *The Longest Cocktail Party*, Edinburgh : Canongate Books, 2000 (première édition publiée en 1972)

DISKI, Jenny, *The Sixties*, Londres : Profile Books, 2010 (première édition publiée en 2009)

DOGGETT, Peter, *There's a Riot Going On: Revolutionaries, Rock Stars, and the Rise and Fall of 60s Counterculture*, Edinburgh : Canongate Books, 2008

- *You Never Give Me Your Money: The Battle for the Soul of the Beatles*, Londres : The Bodley Head, 2009

EMERICK, Geoff, *En studio avec les Beatles*, Marseille : Le Mot et le Reste, 2009

EPSTEIN, Brian, *A Cellarful of Noise*, Kent : New English Library, 1988 (première édition publiée en 1964)

EVANS, Mike, *The Art of the Beatles*, Londres : Anthony Blond, 1984

FAITHFULL, Marianne, *Faithfull*, Londres : Penguin Books, 1994

FAULK, Barry J., *British Rock Modernism 1967-1977*, Surrey : Ashgate, 2013 (première édition publiée en 2010)

GAMBLE, Andrew et WRIGHT, Tony, *Britishness: Perspectives on the British Question*, Oxford : The Political Quarterly Publishing, 2009 (première édition publiée en 2007)

GELLER, Deborah (avec WALL, Anthony), *The Brian Epstein Story*, Londres : Faber and Faber Britain, 2000 (première édition publiée en 1999)

GERVEREAU, Laurent et MELLOR, David (dirs.), *Les Sixties - Années Utopies*, Paris : Somogy Éditions d'Art, 1996

- GLYNN, Stephan, *A Hard Day's Night: The British Film Guide 10*, London : I.B.Tauris, 2005
- GOLDMAN, Albert, *The Lives of John Lennon*, New York : William Morrow and Company, 1988
- GOULD, Jonathan, *Can't Buy Me Love: The Beatles, Britain and America*, Londres : Piatkus, 2007
- GRANT JACKSON, Andrew, *Where's Ringo? - The Story of the Beatles in 20 Visual Puzzles*, Londres : Aurun Press, 2014
- GREEN, Jonathon, *Days in the Life: Voices from the English Underground, 1961-1971*, Londres : Pimlico, 1998 (première édition publiée en 1988)
- *All Dressed Up: The Sixties and the Counterculture*, Londres : Pimlico, 1999 (première édition publiée en 1998)
- HARRISON, George (avec TAYLOR, Derek), *I Me Mine*, Londres : Phoenix, 2004 (première édition publiée en 1980)
- HARRY, Bill, *Beatlemania - The History of Beatles on Film*, Suffolk : Virgin Books Great Britain, 1984
- HERTSGAARD, Mark, *A Day in the Life - The Music and Artistry of the Beatles*, Londres : Macmillan, 1995
- HENKE, Jim, *Lennon Legend: An Illustrated Life Of John Lennon*, San Francisco : Chronicle Books, 2003
- HILL, Tim et CLAYTON, Mary (coords.), *The Beatles Unseen Archives*, Bath : Parragon, 2002
- HOBSBAWN, Eric J., *L'Âge des Extrêmes - Histoire du Court XXe Siècle*, Bruxelles : Éditions Complexe, 2003 (première édition publiée en 1994)
- HORKHEIMER, Mark et ADORNO, Theodor W., *Dialectic of Enlightenment - Philosophical Fragments*, Stanford : Stanford University Press, 2002 (publié par la première fois en 1947)
- HOSKYNS, Barney, *Hotel California - Singer-Songwriters and Cocaine Cowboys in the LA Canyons, 1967-1976*, Londres : Fourth Estate, 2005
- JAQUETTE, Adam et Roger, *Beatleology : A Magical Mystery Tour to Discover Your Inner Beatle*, Avon : Adams Media , 2009
- KING, Martin, *Men, Masculinity and the Beatles*, New York : Routledge, 2013
- KOZNIN, Allan, *The Beatles*, Londres : Phaidon Press Limited, 1996 (première édition publiée en 1995)
- KUREISHI, Hanif et SAVAGE, Jon (éds.), *The Faber Book of Pop*, Londres : Faber and Faber, 1996

- LACAN, Jacques, *Les Quatre Concepts Fondamentaux de la Psychanalyse*, Paris : Éditions du Seuil, 1990 (première édition publiée en 1973)
- LACHMAN, Gary, *Turn Off Your Mind - The Mystic Sixties and the Dark Side of the Age of Aquarius*, New York : The Disinformation Company Ltd., 2001
- LANCELOT, Michel, *Je Veux Regarder Dieu en Face*, Paris : J' Ai Lu, 1968
- LE BART, Christian, *Les Fans des Beatles - Sociologie d'une Passion*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2000
- LEVIN, Bernard, *The Pendulum Years: Britain in the Sixties*, Cambridge : Icon Books, 2003 (première édition publiée en 1970)
- LEVY, Shawn, *Ready, Steady, Go! - Swinging London and the Invention of Cool*, Londres : Fourth Estate, 2003 (première édition publiée en 2002)
- LEWISOHN, Mark, *The Beatles Recording Sessions*, New York : Harmony, 1988
- *The Complete Beatles Chronicle*, Hong Kong : Hamlyn, 1992
- MACDONALD, Ian, *Revolution in the Head: The Beatles Records and the Sixties*, Londres : Pimlico, 1998
- MAITLAND, Sara (éd.), *Very Heaven: Looking Back at the 1960s*, Londres : Virago Press, 1988
- MARTIN, George (avec PEARSON, William), *Summer of Love - The Making of Sgt Pepper*, Londres : Macmillan, 1994
- MARTINDALE, Andrew, *The Rise of the Artist in the Middle Ages and Early Renaissance*, New York : McGraw-Hill, 1972
- MARSHALL, P. David, *Celebrity and Power - Fame in Contemporary Culture*, Minneapolis : University of Minnesota Press, 2014
- MCCABE, Peter et SCHONFELD, Robert D., *Apple To The Core: The Unmaking of the Beatles*, New York : Pocket Books, 1976 (première édition publiée en 1972)
- MCINNERNEY, Mike, DEMAIN, Bill, et GAAR, Gillian G., *Sgt Pepper at Fifty: The Mood, The Look, The Sound, The Legacy of the Beatles' Great Masterpiece*, Londres : Omnibus Press, 2017
- MELLY, George, *Revolt Into Style*, New York : Doubleday & Company, 1971
- METZ, Christian, *Le Signifiant Imaginaire - Psychanalyse et Cinéma*, Paris : Christian Bourgois Éditeur, 1984 (première édition publiée en 1971)
- MILES, Barry (coord.), *Beatles In Their Own Words*, Londres : Omnibus Press, 1978

- *Hippie*, Londres : Bounty Books, 2013 (première édition publiée en 2003)
 - *London Calling: A Countercultural History of London since 1945*, Londres : Atlantic Books, 2010
- MORETTA, John Anthony, *The Hippies: A 1960s History*, Caroline du Nord : McFarland & Company Inc. Publishers, 2017
- MORIN, Edgar, *Les Stars*, Paris : Éditions du Seuil, 1972 (première édition publiée en 1956)
- NEAVERSON, Bob, *The Beatles Movies*, Londres : Cassell, 1997
- NORMAN, Philip, *Shout! The Beatles in Their Generation*, Londres : Pan Books, 2004 (première édition publiée en 1981)
- O'DELL, Chris (avec KETCHAM, Katherine), *Miss O'Dell*, New York : Simon and Schuster, 2009
- O'DELL, Denis (avec NEAVERSON, Bob), *At the Apple's Core: The Beatles From the Inside*, Londres : Peter Owen, 2002
- PALACIOS, Julian, *Lost in the Woods: Syd Barrett and the Pink Floyd*, Hampshire : Pan Macmillan, 1998
- PATTERSON, R Gary, *Take a Walk on the Dark Side*, New York : Fireside - Simon & Schuster, 2004
- *The Walrus Was Paul - The Great Beatles Death Clues*, New York : Simon & Schuster, 1996
- PRITCHARD, David et LYSAGHT, Alan, *The Beatles: An Oral History*, New York : Hyperion, 1998
- RAWLINGS, Terry, *Who Killed Christopher Robin? The Murder of a Rolling Stone*, Londres : Helter Skelter Publishing, 2005 (première édition publiée en 1994)
- REITER, Roland, *The Beatles on Film: Analysis of Movies, Documentaries, Spoofs and Cartoons*, Bielefeld : Transcript Verlag, 2015
- RENOV, Michael (éd.), *Theorizing Documentary*, New York : Routledge, 2012 (première édition de 1993)
- ROYLANCE, Brian, QUANCE, Julian, CRASKE, Oliver, et MILISIC, Roman (éds.), *The Beatles Anthology*, Londres : Cassel & Co, 2000
- SANDBROOK, Dominic, *White Heat: A History of Britain in the Swinging Sixties*, Londres : Little Brown Book, 2006
- STAFFORD, Peter, *Psychedelics Encyclopedia*, Berkeley : Ronin Publishing, 1992 (première édition publiée en 1978)

STUDLAR, Gaylyn, *In the Realm of Pleasure: Von Sternberg, Dietrich, and Masochistic Aesthetic*, New York : Columbia University Press, 1993

STURKEN, Maria et CARTWRIGHT, Lisa, *Practices of Looking - An Introduction to Visual Culture*, Oxford : Oxford University Press, 2001

SULPHY, Doug et SCHWEIGHARDT, Ray, *Get Back: The Beatles Let It Be Disaster*, Londres : Helter Skelter Publishing, 1998 (première édition publiée en 1994)

TAYLOR, Alistair, *With The Beatles*, Londres : John Blake Publishing Ltd, 2003

TAYLOR, Derek, *As Time Goes By*, Londres : Abacus Books, 1974 (première édition publiée en 1973)

- *It Was Twenty Years Ago Today*, Londres : Bantam Press, 1987

TURNER, Steve, *The Gospel According to the Beatles*, Louisville : Westminster John Knox Press, 2006

WALKER, Alexander, *Hollywood England*, New York : Stein & Day, 1974

WEBER, Eric Torkelson, *The Beatles and the Historians: An Analysis of Writings About the Fab Four*, Jefferson : McFarland & Company, 2016

WILLIS, Tim, *Madcap: The Half-Life of Syd Barrett, Pink Floyd's Lost Genius*, Londres : Short Books, 2002

WOFFINDEN, Bob, *The Beatles Apart*, Londres : Proteus Books, 1981

WOODS, Kim, *Making Renaissance Art*, New Haven : Yale University Press, 2007

Chapitres dans un ouvrage imprimé :

AGAJANIAN, Rowana, « 'Nothing like any previous musical, British or American': The Beatles' film, *A Hard Day's Night*, » in *Windows On The Sixties: Exploring Key Texts of Media and Culture*, sous la dir. d'Anthony Aldgate, James Chapman, & Arthur Marwick, 91-113, New York : I. B. Taurus Publishers, 2000

ALDGATE, Anthony, « Defining the parameters of 'quality' cinema for 'the permissive society: the British Board of Film Censors and *This Sporting Life* » in *Windows On The Sixties: Exploring Key Texts of Media and Culture*, sous la dir. d'Anthony Aldgate, James Chapman, & Arthur Marwick, 19-36, New York : I. B. Taurus Publishers, 2000

BENNETT, Andy, « Post-war youth and rock'n'roll » (7-23) et « Youth and music-making, » (136-151) in *Cultures of Popular Music*, Berkshire : Open University Press, 2003

- BLACK, Johnny, « A Slice of History, » (372-378) et « Roll up, roll up for the Mystery Tour, » (286-292) in *The Beatles: Ten Years That Shook The World*, sous la dir. de Paul Trynka, Londres : Mojo/The Book People, 2004
- BRIGGS, Jonathyne, « Sounds Young: Copains and the Community of Youth, » in *Sounds French: Globalization, Cultural Communities, and Pop Music, 1958-80*, 14-43, New York : Oxford University Press, 2015
- BRUNET, François, « Des pseudo-événements aux événements-image, » in *La Photographie — Histoire et Contre-Histoire*, Paris : Presses Universitaires de France, 2017
- BURNS, Gary, « Refab Four: Beatles for Sale in the Age of Music Video, » in *The Beatles, Popular Music and Society: A Thousand Voices*, sous la dir. de Ian Inglis, 176-188, Londres : MacMillan Press, 2000
- CLEEVE, Maureen, « Why The Beatles Create All That Frenzy, » (24-26) et « How does a Beatle Live? John Lennon lives like this, » (103-108) in *The Mammoth Book of the Beatles*, sous la dir. de Sean Egan, Londres : Constable & Robinson Ltd, 2009
- CLOONAN, Martin, «You Can't Do That: the Beatles, Artistic Freedom and Censorship, » in *The Beatles, Popular Music and Society: A Thousand Voices*, sous la dir. de Ian Inglis, 126-149, Londres : MacMillan Press, 2000
- COOK, Guy & MERCER, Neil, « From Me to You: Austerity and Profligacy in the Language of the Beatles, » in *The Beatles, Popular Music and Society: A Thousand Voices*, sous la dir. de Ian Inglis, 86-104, Londres : MacMillan Press, 2000
- CUSHLEY, Joe, « Boys On Film, » in *The Beatles: Ten Years That Shook The World*, sous la dir. de Paul Trynka, 307, Londres : Mojo/The Book People, 2004
- DAVIES, Hunter, « Paperback Writer, » in *The Beatles: Ten Years That Shook The World*, sous la dir. de Paul Trynka, 247, Londres : Mojo/The Book People, 2004
- DAVIS, J., « 'Die Briten Kommen'. British Beat and the Conquest of Europe in the 1960s » in *Europeanization in the Twentieth Century: Historical Approaches*, sous la direction de Martin Conway et Kiran Klaus Patel, 229-252, Hampshire : Palgrave MacMillan, 2010
- DELLAR, Fred, « Starring Role, » in *The Beatles: Ten Years That Shook The World*, sous la dir. de Paul Trynka, 370, Londres : Mojo/The Book People, 2004
- DeMAIN, Bill, « Come Together, » in *The Beatles: Ten Years That Shook The World*, sous la dir. de Paul Trynka, 144, Londres : Mojo/The Book People, 2004
- DOGGETT, Peter, « Fight to the Finish, » (420-426) et « Underwater Treasure, » (362-365) in *The Beatles: Ten Years That Shook The World*, sous la dir. de Paul Trynka, Londres : Mojo/The Book People, 2004

- EGAN, Sean, « "Something" b/w "Come Together", » in *The Mammoth Book of the Beatles*, sous la dir. de Sean Egan, 205-209, Londres : Constable & Robinson Ltd, 2009
- FRICKE, David, « Road To Nowhere, » in *The Beatles: Ten Years That Shook The World*, sous la dir. de Paul Trynka, 396-399, Londres : Mojo/The Book People, 2004
- HARRIS, John, « Back To The Future » (305) et « Cruel Britannia, » (327-331) in *The Beatles: Ten Years That Shook The World*, sous la dir. de Paul Trynka, 305, Londres : Mojo/The Book People, 2004
- IRVIN, Jim, « The Death of Brian, » in *The Beatles: Ten Years That Shook The World*, sous la dir. de Paul Trynka, 268-275, Londres : Mojo/The Book People, 2004
- KENT, Nick, « Out of Time, » in *The Beatles: Ten Years That Shook The World*, sous la dir. de Paul Trynka, 434-438, Londres : Mojo/The Book People, 2004
- LEWISOHN, Mark, « I Wanna Be Your Fan, » in *The Beatles: Ten Years That Shook The World*, sous la dir. de Paul Trynka, 60-65, Londres : Mojo/The Book People, 2004
- MARIN, Louis, « Le Corps de Pouvoir et l'Incarnation à Port-Royal et dans Pascal, OU de la figurabilité de l'absolu politique, » in *Le Corps Spectacle*, sous la dir. de France Borel, 175-197, Bruxelles : éditions de l'Université de Bruxelles, 1998
- MARSHALL, P. David, « The Celebrity Legacy of the Beatles, » in *The Beatles, Popular Music and Society: A Thousand Voices*, sous la dir. de Ian Inglis, 163-175, Londres : MacMillan Press, 2000
- MULVEY, Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema » in *Media and Cultural Studies - keyworks*, sous la dir. de Meenakshi Gigi Durham et Douglas M. Kellner, 342-352, Oxford : Blackwell Publishing, 2006
- MUNCIE, John, « The Beatles and the Spectacle of Youth, » in *The Beatles, Popular Music and Society: A Thousand Voices*, sous la dir. de Ian Inglis, 35-52, Londres : MacMillan Press, 2000
- NEAVERSON, Bob, « A Hard Day's Night, » in *The Mammoth Book of the Beatles*, sous la dir. de Sean Egan, 370-375, Londres : Constable & Robinson Ltd, 2009
- « Tell Me What You See: the Influence and Impact of the Beatles' Movies, » in *The Beatles, Popular Music and Society: A Thousand Voices*, sous la dir. de Ian Inglis, 150-162, Londres : MacMillan Press, 2000
- O'GORMAN, Martin, « Double Trouble, » (309) « Film On Four, » (355-361) et « Strange Fruit » (248), in *The Beatles: Ten Years That Shook The World*, sous la dir. de Paul Trynka, Londres : Mojo/The Book People, 2004
- PAYTRESS, Mark, « A Passage to India, » (296-303) et « Family Misfortune, » (392) in *The Beatles: Ten Years That Shook The World*, sous la dir. de Paul Trynka, Londres : Mojo/The Book People, 2004

PETRIDIS, Alexis, « Period of Adjustment, » in *The Beatles: Ten Years That Shook The World*, sous la dir. de Paul Trynka, 176-179, Londres : Mojo/The Book People, 2004

ROBERTSON, John, « Help! The End of the Beginning, » (160-167) et « The End of the Road, » (382) in *The Beatles: Ten Years That Shook The World*, sous la dir. de Paul Trynka, Londres : Mojo/The Book People, 2004

ROY, Claude, « A “droga boa”, » in *Droga - Inferno ou Paraíso?*, Cadernos D. Quixote numéro 27, Lisbonne : Publicações D. Quixote, 1970

SAVAGE, John, « Private on Parade, » in *The Beatles: Ten Years That Shook The World*, sous la dir. de Paul Trynka, 237, Londres : Mojo/The Book People, 2004

SHAAR-MURRAY, Charles, « Four on Film, » (132) et « All Aboard the Magic Bus, » (282-285) in *The Beatles: Ten Years That Shook The World*, sous la dir. de Paul Trynka, Londres : Mojo/The Book People, 2004

SIEGFRIED, Detlef, « Understanding 1968, » in *Between Marx and Coca-Cola: Youth Cultures in Changing European Societies, 1960-1980*, sous la direction de Axel Schildt et Detlef Siegfried, 59-81, New York : Berghahn Books, 2006

TINKER, Chris, « The Nation, » in *Mixed Messages: Youth Magazine Discourse and Sociocultural Shifts in Salut les Copains (1962-76)*, 57-94, Bern : Peter Lang, 2010

WAKEMAN, Rosemary, « European mass culture in the media age, » in *Themes in Modern European History Since 1945*, sous la direction de Rosemary Wakeman, 115-133, Londres : Routledge 2008

WICKE, Peter, « Music, Dissidence, Revolution, and Commerce: Youth Culture Between Mainstream and Subculture, » in *Between Marx and Coca-Cola: Youth Cultures in Changing European Societies, 1960-1980*, sous la direction de Axel Schildt et Detlef Siegfried, 109-126, New York : Berghahn Books, 2006

WHITLEY, Ed, « The Postmodern White Album, » in *The Beatles, Popular Music and Society: A Thousand Voices*, sous la dir. de Ian Inglis, 105-125, Londres : MacMillan Press, 2000

Travaux universitaires :

CLAYDON, E. Anna, *Teaching post-colonialism amidst post-colonial guilt: Empire busting in UK HE Teaching*, document de travail, Université de Leicester, 2009

PIOTROWSKI, Stephanie Anne, “All I’ve Got To Do Is Act Naturally”: *Issues of Image and Performance in the Beatles’ films*, thèse de doctorat, Université de Exeter, 2008

Articles de périodiques imprimés :

BLONDEL, Jacques (1965, mar/avr.), « Les Universités Britanniques Changent-Elles de Visage ?, » *Les Langues Modernes : Revue et Bulletin de l'Association des Professeurs de Langues Vivantes de l'Enseignement Public* (Paris), 59e année, numéro 9, mars/avril 1965, p. 188-196

DELORME, Stéphane (2014, nov.), « Quand le cinéma était psychédélique, » *Cahiers du Cinéma* no 705, p. 58-62

FRIMBOIS, Jean-Pierre (1965, fév.), « Où en est le rock anglais ?, » *Salut Les Copains* numéro 31, p. 23

- (1965, août), « Les Beatles sont revenus à Paris, » *Salut Les Copains* numéro 37, p. 34

GILBERT, Pat (2012, oct.), « Let's Party Like It's 1899 » *Mojo*, The Beatles' Magical Mystery Tour Special Edition (Londres), p. 75

MACDONALD, Ian (2012, oct.), « Turn On, Tune In... » *Mojo*, The Beatles' Magical Mystery Tour Special Edition (Londres), p. 8-15

MILES, Barry (2012, oct.), « The Acid Test » (p. 40-47) et « The Fabs Drop Acid For The First Time » (p.112), *Mojo*, The Beatles' Magical Mystery Tour Special Edition (Londres), p. 112

SAVAGE, John (2012, oct.), « On the Road, » *Mojo*, The Beatles' Magical Mystery Tour Special Edition (Londres), p. 86-104

SOTINEL, Thomas (2015, 23 jan.), « Début 1964, les producteurs étaient persuadés que la popularité des Beatles ne passerait pas l'été, » *Le Monde* n° 21778, p. 2-3 du supplément spécial "Beatles"

Articles de périodiques électroniques :

BARONCELLI, Jean de (1964, 21 sep.), « Quatre Garçons dans le Vent, » *Le Monde* (Paris), https://www.lemonde.fr/archives/article/1964/09/21/quatre-garcons-dans-le-vent_2128308_1819218.html

CHRISTGAU, Robert (1968, mai), « Dylan-Beatles-Stones-Donovan-Who, Dionne Warwick and Dusty Springfield, John Fred, California, » *Esquire* (New York), <http://www.robertchristgau.com/xg/bk-aow/column3.php>

CROWTHER, Bosley (1964, 12 août), « Screen: The Four Beatles in 'A Hard Day's Night':British Singers Make Debut as Film Stars A Lively Spoof of the Craze They Set Off, » *The New York Times* (New York), <https://www.nytimes.com/1964/08/12/archives/screen-the-four-beatles-in-a-hard-days-nightbritish-singers-make.html>

- (1965, 24 août), « Singers Romp Through Comic Adventures, » *The New York Times* (New York), <https://www.nytimes.com/1965/08/24/archives/singers-romp-through-comic-adventures.html>

DIBELARDINO, Phil (1966, 7 jan.), « A Not So Top Ten, » *The Heights* (Boston), <https://newspapers.bc.edu/?a=d&d=bcheights19660107.2.26&srpos=28>

ENOS, Morgan (2018, 1 oct.), « The Beatles' White Album Remastered: Producer Giles Martin Talks Giving the Classic a Fresh Look at 50, » *Billboard* (New York), <https://www.billboard.com/articles/columns/rock/8477265/the-beatles-white-album-reissue-giles-martin>

FLÉOUTER, Claude (1970, 2 juil.), « Let It Be avec les Beatles, » *Le Monde* (Paris), https://www.lemonde.fr/archives/article/1970/07/02/let-it-be-avec-les-beatles_2651230_1819218.html

GRANDGEORGE, Maxime (2018, 24 sep.), « Une nouvelle version de Let It Be, le film sur les Beatles, pourrait voir le jour, » *Première* (Paris), <http://www.premiere.fr/Cinema/Une-nouvelle-version-de-Let-It-Be-le-film-sur-les-Beatles-pourrait-voir-le-jour>

GRAY, Tim (2015, 25 août), « The Beatles' 'Help!' Turns 50 and How They Almost Starred in 'Lord of the Rings', » *Variety* (New York), <https://variety.com/2015/film/news/beatles-help-50-anniversary-lord-of-the-rings-1201571647/>

HURWITZ, Matt (2012, 14 déc.), « Roll Up! "Magical Mystery Tour" gets U.S. TV debut, » *Reuters* (Londres), <https://www.reuters.com/article/entertainment-us-beatles-magicalmysteryt/roll-up-magical-mystery-tour-gets-u-s-tv-debut-idUSBRE8BD12Z20121214>

KAEL, Pauline (1968, 30 nov.), « Metamorphosis of the Beatles, » *The New Yorker* (New York), p. 153, <http://archives.newyorker.com/?i=1968-11-30#folio=152>

LACK, Hannah (2011, 30 sept.), « 20 Q&As: Alejandro Jodorowsky, » *Dazed Digital* (Londres), <http://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/11302/1/20-qas-alejandro-jodorowsky> le 12 janvier 2017)

LEONARD, Candy (2017, 22 fév.), « *When The Beatles Brought Psychedelia to Prime Time*, » *Huffington Post* (New York), http://www.huffingtonpost.com/entry/when-the-beatles-brought-psychedelia-to-prime-time_us_58adbc3ae4b0598627a55f2c

LIEBER, Leslie (1964, 13 déc.), « The British Invasion, » *Syracuse Post Standard* (New York), p.187, <https://newspaperarchive.com/entertainment-clipping-dec-13-1964-214297/>

MEKAS, Jonas (1964, 10 sep.), « Jonas Mekas Tamps Down Beatles Movie Mania, » *Village Voice* (New York) Vol. IX, numéro 47, <https://www.villagevoice.com/2009/08/04/jonas-mekas-tamps-down-beatles-movie-mania/>

MORROW, Jim (1968, 6 déc.), « Magical Mystery Tour, » *The Daily Pennsylvanian* (Pennsylvania), p. 19-20, <https://dparchives.library.upenn.edu/cgi-bin/pennsylvania?a=d&d=tdp19681206-01.2.64&srpos=2>

MICHELSON, Herb (1964, 17 août), « Stage and Screen, » *Oakland Tribune* (Oakland), p. 14, <https://newspaperarchive.com/oakland-tribune-aug-17-1964-p-14/>

NOLAND, Dave et RITZ, Barbara (1968, 1 nov.), « Review: Yellow Submarine, » *The Stanford Daily* (Palo Alto), p. 6, <https://stanforddailyarchive.com/cgi-bin/stanford?a=d&d=stanford19681101-01.2.25&srpos=1>

REAP, William Mundy (1968, 19 nov.), « "Yellow Submarine" Beatle's win again, in animation, » *The Heights* (Boston), p. 13, <https://newspapers.bc.edu/?a=d&d=bcheights19681119.2.44&srpos=4>

SHEARER, Lloyd (1964, 2 août), « The Beatles - How Long Will They Last?, » *Cedar Rapids Gazette* (Iowa), p. 101, <https://newspaperarchive.com/cedar-rapids-gazette-aug-02-1964-p-101/>

SHEFF, David (1981, jan.), « Playboy Interview with John Lennon and Yoko Ono, » *Playboy* (Chicago), <http://www.beatlesinterviews.org/db1980.jlpb.beatles.html>

SMITH, Martin (1968, 22 nov.), « 34th the Silver Screen - The Yellow Submarine, » *The Daily Pennsylvanian* (Pennsylvania), p.18, <https://dparchives.library.upenn.edu/cgi-bin/pennsylvania?a=d&d=tdp19681122-01.2.48&srpos=2>

« Beatles' First Movie Brings Many Problems, » *The News* (Frederick, Maryland), 14 juillet 1964, p. 8, <https://newspaperarchive.com/news-jul-14-1964-p-8/>

« Chase & Superchase, » *TIME Magazine* (New York), 3 septembre 1965, <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,842079,00.html>

« Help, » *Le Monde* (Paris), 2 octobre 1965, https://www.lemonde.fr/archives/article/1965/10/02/help_2195758_1819218.html

« More Beatles Letters Tell How Fans Feel, » *Madison Wisconsin State Journal* (Wisconsin), 2 septembre 1964, p. 10, <https://newspaperarchive.com/madison-wisconsin-state-journal-sep-02-1964-p-10>

« To Beatles From High Point Teen-Agers: We Love You... But Maybe Not For Too Long, » *High Point Enterprise* (Caroline du Nord), 5 avril 1964, p. 128, <https://newspaperarchive.com/high-point-enterprise-apr-05-1964-p-22/>

Communication dans un congrès :

WOLTHUIS, Josette, « *Costume in Transition: Fashioning the Fifties and Sixties in Serial Television* », communication présentée au EUPOP'16, Université de Nanterre Paris X, Paris, le 21 juillet 2016

Sites web consultés :

« *A Hard Day's Night*, » IMDb (website), dernière consultation le 27 février 2017, <https://www.imdb.com/title/tt0058182/>

« *A Hard Day's Night*, » Letterboxd (website), dernière consultation le 8 décembre 2018, <https://letterboxd.com/notandrewsarris/film/a-hard-days-night/>

« *A Hard Day's Night*, » Rotten Tomatoes (website), dernière consultation le 27 février 2017, https://www.rottentomatoes.com/m/beatles_a_hard_days_night

« *A Hard Day's Night*, » the-numbers.com (website), dernière consultation le 21 février 2017, <https://www.the-numbers.com/movie/Hard-Days-Night>

« *Blue Hawaii*, » IMDb (website), dernière consultation le 1er octobre 2018, <https://www.imdb.com/title/tt0054692/>

« *Bob Dylan turns the Beatles on to Cannabis*, » the Beatles Bible (website), dernière consultation le 23 août 2015, <https://www.beatlesbible.com/1964/08/28/bob-dylan-turns-the-beatles-on-to-cannabis/>

« *Help!*, » IMDb (website), dernière consultation le 22 juin 2019, <https://www.imdb.com/title/tt0059260/>

« *Help!*, » Rotten Tomatoes (website), dernière consultation le 22 juin 2019, https://www.rottentomatoes.com/m/beatles_the_help

« *Help!*, » the-numbers.com (website), dernière consultation le 21 février 2017, <https://www.the-numbers.com/movie/Help>

« *James Bond Box Office Totals*, » 007james.com (website), dernière consultation le 27 juillet 2017 https://www.007james.com/articles/box_office.php

« *Let It Be*, » IMDb (website), dernière consultation le 20 août 2019, <https://www.imdb.com/title/tt0065976/>

« *Let It Be*, » Rotten Tomatoes (website), dernière consultation le 20 août 2019, https://www.rottentomatoes.com/m/let_it_be

« *Magical Mystery Tour Reference & Price Guide*, » rarebeatles.com, (website), dernière consultation le 21 février 2017, <http://www.rarebeatles.com/photospg/mmtep.htm>

« *The Beatles and Drugs*, » the Beatles Bible (website), dernière consultation le 14 août 2015 <http://www.beatlesbible.com/features/drugs/8/>

« *The Beatles Film Their Yellow Submarine Appearance*, » the Beatles Bible (website), dernière consultation le 2 août 2019, <https://www.beatlesbible.com/1968/01/25/the-beatles-film-their-yellow-submarine-appearance/>

« *The Rolling Stones Rock'n'Roll Circus*, » IMDb (website), dernière consultation le 13 janvier 2017 <https://www.imdb.com/title/tt0122689/>

« *The Young Ones*, » Sixties City (website), dernière consultation le 1er octobre 2018, <https://sixtiescity.net/Mbeat/mbfilms50.htm>

« *Yellow Submarine*, » IMDb (website), dernière consultation le 4 août 2019, <https://www.imdb.com/title/tt0063823/>

« *Yellow Submarine*, » Rotten Tomatoes (website), dernière consultation le 4 août 2019, https://www.rottentomatoes.com/m/beatles_the_yellow_submarine

Documents audiovisuels consultés :

BENSON, Alan, *The Making of Sgt. Pepper*, épisode de *The South Bank Show* ITV, 1992 (53')

BOWSER, Kenneth, *Phil Ochs: There But For Fortune*, documentaire PBS, 2010 (96')

BRIDGER, Sam, *Psychedelic Britannia*, documentaire BBC, 2015 (44')

COLE, Steve, *Stuart Sutcliffe: The Lost Beatle*, 2005 (60')

DILLINGHAM, Gay, *Dying To Know: Ram Dass & Timothy Leary*, documentaire, 2014 (95')

DOUGHERTY, Kathy, FROEMKE, Susan, MAYSLES, Albert & David, *The Beatles: The First US Visit*, dirigé par Kathy Dougherty, documentaire, 1991 (83')

FITZGERALD, Melissa, *1967 The Summer of Love*, documentaire BBC, 2006 (60')

GAMMOND, Stephen, *A Technicolor Dream*, documentaire, 2008 (100')

GODLEY, Kevin, SMEATON, Bob, & WONFOR, Geoff, *The Beatles' Anthology*, documentaire, 1995 (600' en huit épisodes)

HANLY, Francis, *Magical Mystery Tour Revisited*, documentaire BBC Arena, 2012 (60')

- *Produced By George Martin*, documentaire BBC Arena, 2011 (90')

- *Sgt Pepper's Musical Revolution with Howard Goodall*, documentaire BBC, 2017 (60')

HOWARD, Ron, *The Beatles: Eight Days A Week - The Touring Years*, documentaire, 2016 (106')

LEAF, David, *You Can't Do That! The Making Of A Hard Day's Night*, documentaire, 1995 (62')

LEITH, Alexander & WALSH, Caroline, *Dominic Sandbrook: Let Us Entertain You*, documentaire BBC, 2015 (240')

LINDSAY-HOGG, Michael, *The Rolling Stones' Rock And Roll Circus*, 1968 (65')

McGUINN, Stephen & PIPER, John, *The Nation's Favourite Beatles Number One*, documentaire ITV, 2015 (120')

MONTGOMERY, Patrick, *The Compleat Beatles*, documentaire, 1984 (119')

O'DELL, Tom, *How The Beatles Changed The World*, documentaire, 2017 (90')

OREMLAND, Paul & KRUGER, Li-Da, *The 60s: The Beatles Decade*, documentaire UKTV, 2007 (225' en cinq épisodes)

SCORCESE, Martin, *George Harrison: Living in the Material World*, documentaire, 2011 (208')

SHEPPARD, John, *It Was 20 Years Ago Today*, documentaire Granada, 1987 (80')

SIMPSON, Jeff, *Girls and Boys: Sex and British Pop*, documentaire BBC, 2005 (236' en quatre épisodes)

SWIRSKY, Seth, *Beatles Stories*, documentaire, 2011 (84')

TICKELL, Paul, *1966 - 50 Years Ago Today*, documentaire BBC Arena, 2016 (60')

WALL, Anthony, *The Brian Epstein Story*, documentaire BBC Arena, 1998 (140' en deux épisodes)

WHITE, Ryan, *Good Ol' Freda*, documentaire, 2012 (86')

N.A., *Strange Fruit: The Beatles' Apple Records*, documentaire vidéo, 2011 (162')

N.A., *The Beatles in Help!*, documentaire inclus dans l'édition spéciale du DVD, 2007 (30')

N.A., *The Beatles Mod Odyssey*, documentaire sur *Yellow Submarine*, 1968 (7')

N.A., *Why I Hate The 60s: The Decade That Was Too Good To Be True*, documentaire BBC Bristol, 2004 (60')

ANNEXE 1 : FICHES DES FILMS

A Hard Day's Night

87 minutes / noir et blanc | 35mm

Réalisation : Richard Lester | **Production :** Walter Shenson | **Compagnie de Production :** Proscenium Films | **Production Associée :** Denis O'Dell | **Scénario :** Alun Owen | **Photographie :** Gilbert Taylor | **Crédits :** Robert Freeman | **Direction Musicale :** George Martin

Principaux acteurs : The Beatles, Wilfred Brambell (le grand-père) , Victor Spinetti (le directeur du programme télévisé) , Norman Rossington (Norm) , John Junkin (Shake)

Bande sonore : *A Hard Day's Night*, sorti le 10 juillet 1964 au Royaume Uni (mono). Chansons par Lennon / McCartney, production de George Martin.

Help!

92 minutes / couleur | 35mm

Réalisation : Richard Lester | **Production :** Walter Shenson | **Compagnie de Production :** Walter Shenson Films / Subafilms | **Assistance de Direction :** Clive Reed | **Scénario :** Marc Behm / Charles Wood | **Photographie :** David Watkin | **Crédits :** Robert Freeman | **Direction Musicale :** Ken Thorne

Principaux acteurs : The Beatles, Leo McKern (Clang) , Eleanor Brom (Ahme), Victor Spinetti (Foot) , Roy Kinnear (Algernon), Patrick Cargill (commissaire de police)

Bande sonore : *Help!*, sorti le 6 août 1965 au Royaume Uni (stéréo). Chansons par Lennon / McCartney sauf « Act Naturally » (Morrison / Russell), « Dizzy Miss Lizzy » (Williams), « I Need You » (Harrison), et « You Like Me Too Much » (Harrison). Production de George Martin.

Magical Mystery Tour (1967)

55 minutes / couleur | 35mm (tourné en 16mm, copie “blow-up”)

Réalisation : The Beatles | **Production :** The Beatles, Denis O’Dell | **Compagnie de Production :** Apple Films | **Direction de Photographie :** Ringo Starr | **Montage :** Roy Benson | **Son :** Michael Lax

Principaux acteurs : The Beatles, Ivor Cutler (Buster Bloodvessel), Jessie Robbins (Tata Jessie) , Victor Spinetti (sergent de l’armée) , George Claydon (Little George), The Bonzo Dog Doo-Dah Band

Bande sonore : *Magical Mystery Tour*, EP double sorti le 8 décembre 1967 au Royaume Uni (stéréo). Chansons par Lennon / McCartney sauf « Flying » (Lennon / McCartney / Harrison / Starr), et « Blue Jay Way » (Harrison). Production de George Martin.

Yellow Submarine (1968)

90 minutes (États-Unis : 85 minutes) / couleur | 35mm

Réalisation : George Dunning | **Compagnie de Production :** King Features Entertainment / Subafilms / TVC / Apple Films | **Production :** Al Brodax | **Production Associée :** Mary Ellen Stewart | **Scénario :** Lee Minoff, Erich Segal, Jack Mendelsohn, Al Brodax | **Direction d’Animation :** Jack Stokes, Bob Balser | **Animation :** Alan Ball, Hester Coblentz, Rich Cox, Arthur Cuthbert, Cam Ford, Ann Jolliffe, Tom Halley, Jim Hiltz, Arthur Humberstone, Reg Lodge, Terry Moesker, Mike Pockock, Edric Radage, Mike Stuart | **Direction Musicale :** George Martin | **Son :** Donald Cohen, Ken Rolls

Principaux acteurs (voix) : John Clive, Geoffrey Hughes, Lance Percival, Paul Angelis, Dick Emery

Bande sonore : *Yellow Submarine*, sorti le 17 janvier 1969 au Royaume Uni (stéréo). Chansons de la face A par Lennon / McCartney sauf « Only A Northern Song » et « It’s All Too Much » (Harrison). Production et orchestrations de la face B par George Martin.

***Let It Be* (1970)**

81 minutes / couleur | 35mm (tourné en 16mm, copie “blow-up”)

Réalisation : Michael Lindsey-Hogg | **Compagnie de Production :** Apple Films | **Production**

Exécutive : The Beatles | **Production :** Neil Aspinall | **Photographie :** Anthony B. Richmond | **Son :**
Peter Sutton

Principaux Acteurs : The Beatles

Bande sonore : *Let It Be*, sorti le 8 mai 1970 au Royaume Uni (stéréo). Chansons par Lennon / McCartney sauf « Dig It » (Lennon / McCartney / Harrison / Starr), « Maggie Mae » (trad., arr. Lennon / McCartney / Harrison / Starr), « I Me Mine » et « For You Blue » (Harrison). Production de Phil Spector.