

VOLUME!

Volume !

La revue des musiques populaires

12 : 2 | 2016

Special Beatles studies

« *Tangerine trees and marmalade skies* » : bouleversement culturel ou simple besoin d'évasion ?

*“Tangerine Trees and Marmalade skies” : Cultural Agendas or Optimistic
Escapism*

Sheila Whiteley

Traducteur : Olivier Julien



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/volume/4763>

DOI : [10.4000/volume.4763](https://doi.org/10.4000/volume.4763)

ISSN : 1950-568X

Édition imprimée

Date de publication : 22 mars 2016

Pagination : 109-126

ISBN : 978-2-913169-40-1

ISSN : 1634-5495

Référence électronique

Sheila Whiteley, « « *Tangerine trees and marmalade skies* » : bouleversement culturel ou simple besoin d'évasion ? », *Volume !* [En ligne], 12 : 2 | 2016, mis en ligne le 22 mars 2018, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/volume/4763> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/volume.4763>

L'auteur & les Éd. Mélanie Seteun

« Tangerine trees and marmalade skies » : Bouleversement culturel ou simple besoin d'évasion ?

par

Sheila Whiteley

Université de Salford (Royaume-Uni)

Traduit de l'anglais par Olivier Julien

Résumé : Cet article examine les paroles de l'album *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* en cherchant à comprendre si elles traduisent un désir de fuir la réalité ou si elles expriment au contraire l'idée qu'une page est en train de se tourner, ouvrant ainsi la voie à la contre-culture britannique.

Mots-clés : *Sgt. Pepper* – Beatles – contre-culture – psychédéisme – années 1960.

Abstract: This essay examines the lyrics from the Beatles 1967 album, *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, and raises the question as to which it constituted optimistic escapism, or whether it gave voice to a feeling that the old ways were out, so setting the agenda for the counter-culture in Britain.

Keywords: *Sgt. Pepper* – Beatles – counter-culture – psychedelia – 1960s

Nommée Professeur émérite de l'Université de Salford en 2010, Sheila Whiteley (1941-2015) a occupé la première chaire de Popular Music britannique créée en 1999 dans cette même université. Véritable pionnière dans l'étude des musiques populaires, auteure de plusieurs livres et d'une trentaine d'articles scientifiques sur le sujet, elle était une spécialiste mondialement reconnue des questions de genre, du psychédéisme et de ce que l'on appelle, dans la sphère anglophone, les *Beatles studies*. Nous publions ici la traduction française d'un texte de 2008 dans lequel elle revenait, 16 ans après *The Space Between the Notes*, sur sa première analyse de l'album *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. (NdT)

Avec le temps, il a peut-être été supplanté par *Revolver* en tant que « meilleur album des Beatles », mais pour celles et ceux d'entre nous qui ont vécu cette époque, il ne fait aucun doute que *Sgt. Pepper* était le disque qui résumait notre état d'esprit. Paru au beau milieu du « Summer of Love », il représentait, selon Allen Ginsberg, « une exclamation de joie, une découverte de la joie et de ce que cela signifiait d'être en vie » (Sheppard, 1987). Malgré le meurtre de Che Guevara, en dépit des émeutes raciales à Detroit et de la révolte qui grondait dans les universités américaines et britanniques, il portait « un regard enjoué sur le monde – je dirais même que c'était la première fois qu'une telle chose se produisait à une si grande échelle » (Sheppard, 1987). *Sgt. Pepper* semblait corroborer l'idée selon laquelle les choses étaient en train de « s'améliorer » [« getting better »]. Des « trous » [« holes »] étaient réparés [« fixed »], l'amour serait toujours là à 64 ans, et le groupe promettrait de nous « brancher » [« turn you on »].

Évidemment, je suis plus âgée aujourd'hui que je ne l'étais en août 1967. Je suis aussi plus âgée que lorsque j'ai publié mon premier travail sur *Sgt. Pepper*, en 1992, et je reconnais qu'avec le

temps, je me sens gagnée par la nostalgie. Malgré tout, si l'on en croit George Harrison,

« L'été 1967 a été, pour nous, le Summer of Love [...] Beaucoup de cela était du baratin; pour l'essentiel, c'était en fait une invention de la presse. Il n'en reste pas moins qu'il y avait indéniablement une vibration : on pouvait sentir que quelque chose était en train de se passer avec nos amis – et des gens qui avaient des ambitions similaires en Amérique – même s'ils se trouvaient à des kilomètres. Tu pouvais vraiment sentir les vibrations, mec. » (Beatles, 2000 : 254)

Dans *The Space Between the Notes* (Whiteley, 1992 : 39-60), j'attribuais ces vibrations à l'ambiance psychédélique du disque et, en un sens, le présent article consiste en une relecture de ma première analyse. Non pas que j'aie eu une soudaine révélation, en dépit du nombre important de travaux qui ont été publiés sur le sujet au cours de la décennie passée. J'ai simplement entrepris de réécouter l'album (avec une oreille, certes, pas si innocente que cela) en me demandant si les plages qui le composent constituent une sorte d'échappatoire optimiste à la réalité ou si elles fixent le programme d'un bouleversement culturel et politique à venir, exprimant ainsi l'idée plus grave et plus générale qu'une page est en train de se tourner.

« Tangerine trees and marmalade skies »

À l'époque déjà, il était évident que les Beatles occupaient une place à part dans le monde de la pop. De fait, quand ils exprimaient une opinion sur un problème d'actualité, ils pouvaient être entendus par leurs milliers de fans dans le monde entier. La pochette imaginée pour l'album par l'artiste pop Peter Blake semble même indiquer qu'ils en étaient arrivés à incarner l'esprit sociopolitique de leur époque, de leur génération. Sur cette pochette, ils apparaissaient, sous les traits du groupe du Sgt. Pepper, entourés de silhouettes en carton découpé sur lesquelles étaient représentées en grandeur nature des personnalités historiques et contemporaines (philosophes, artistes, peintres, écrivains, vedettes de cinémas, comédiens et, à la demande d'Harrison, quelques gourous indiens). Les statues de cire des Beatles (prêtées par le Musée Tussaud) confirmaient quant à elles leur propre statut de célébrités tout en laissant entrevoir leur importance historique. Ils n'avaient « pas seulement changé la pop music : ils avaient aussi transformé la façon dont nous la percevions et, au sens propre du terme, dont nous nous percevions nous-mêmes » (Dowlding, 1989 : 152). Dans les trois mois qui avaient suivi sa parution, *Sgt. Pepper* s'était écoulé à deux millions et demi d'exemplaires aux États-Unis, imposant dans l'humeur estivale son évocation de la « musique militaire du début de siècle » (Mellers, 1973 : 87) et lançant, par la même occasion, la mode des uniformes militaires qui serait bientôt reprise par Biba, à Carnaby Street, puis par les fans à travers le monde. Le personnage pseudo-militaire de Sgt. Pepper n'était d'ailleurs pas sans rappeler Lord Kitchener sur la tristement célèbre affiche de recrutement de l'ar-

mée britannique pendant la Guerre 14-18. La nostalgie aidant, me reviennent en mémoire les bons moments, l'optimisme qui émanait du son d'un groupe en train de s'accorder, mais aussi Lucy, suspendue dans le ciel, au milieu de diamants, l'amitié de ces gens depuis longtemps disparus et le « hup, hup, hup » final de Sgt. Pepper en personne, alors qu'il entraînait le groupe dans la reprise de la chanson-titre du disque. Mais alors, quel sens donner à la coda d'« A Day in the Life » ? Pourquoi conclure l'album sur cette vision apocalyptique, évoquant le chaos et l'anarchie ? Cette coda saisissante jette-t-elle un éclairage particulier sur la philosophie qui sous-tend l'ensemble du disque ? À moins qu'elle ne fasse simplement partie, pour paraphraser Richard Goldstein, de ces « trucs et [de ces] astuces » de production en raison desquels *Sgt. Pepper* aurait aussi bien pu s'intituler « les Beatles baroque » (reproduit dans Heylin, 1992 : 542) ?

Si l'on peut opposer à la remarque de Goldstein les innombrables chroniques dans lesquelles les Beatles ont été décrits comme des « porte-étendards dans la longue marche qui a vu la pop accéder à de nouvelles dimensions dans les années 1960 » (Connolly, 1983 : 24), sa référence à « la magie frauduleuse de la production » permet de prendre la mesure du chemin parcouru entre *Please Please Me* (1963), dont l'enregistrement s'était étalé sur une vingtaine d'heures, et *Sgt. Pepper*, dont l'enregistrement en avait nécessité plusieurs centaines. Quant à ce qu'il décrit comme le dangereux sens du chic qui émane de l'album, il ne peut manquer de rappeler l'été 1967, alors que tant d'aspects de la contre-culture étaient récupérés par les boutiques

du « swinging London », tandis que des groupes aussi emblématiques de l'underground que Cream, Pink Floyd et le Jimi Hendrix Experience étaient à l'affiche de l'émission *Top of the Pops*. De toute évidence, les Beatles n'étaient plus ce groupe naïf qui, quatre ans plus tôt, avait fait les gros titres avec « Love Me Do », puis réuni six millions de téléspectateurs britanniques lors de son passage à *Thank Your Lucky Stars* avec « Please Please Me » (13 février 1963) avant de se lancer à l'assaut des États-Unis dans le sillage de sa participation au *Ed Sullivan Show* (février 1964). On percevait désormais chez eux une sorte de « savoir », qui transparaissait autant dans leurs expérimentations avec les drogues hallucinogènes que dans le désenchantement qui avait commencé à se faire jour deux ans plus tôt dans les paroles de chansons comme « Nowhere Man » ou « Taxman » – et que l'on devinait aussi dans *Sgt. Pepper*, en dépit de son apparente gaieté. Cela étant, le groupe témoignait aussi d'une certaine constance, ne serait-ce que dans son insistance à se montrer insolent envers *l'establishment*.

L'esprit mordant de John Lennon est, bien sûr, abondamment documenté. En novembre 1963, lors de la retransmission télévisée de la Royal Command Performance, il avait introduit « Twist and Shout » en déclarant :

« Les gens assis aux places les moins chères sont invités à taper dans leurs mains ; quant aux autres, si vous voulez bien agiter vos bijoux... » (Beatles, 2000 : 105)

Son attitude envers le Premier Ministre était tout aussi provocante. Quand les Beatles s'étaient vu remettre le Silver Heart Award du Variety Club au Royal Variety Show de 1964, il avait ainsi lancé

à Harold Wilson : « Merci pour les *purple hearts*, Harold !! » (Beatles, 2000 : 145). L'âge de la déférence aveugle était bien en train de toucher à sa fin. En 1965, leurs titres de Membres de l'Empire britannique n'en furent pas moins perçus par beaucoup comme déplacés, certains récipiendaires allant jusqu'à renvoyer leurs médaille en signe de protestation. En répliquant que les médailles étaient « pour les exports », Lennon cultivait évidemment une certaine ambiguïté, sa réponse pouvant être interprétée comme une analyse relativement fine de ce qu'était la valeur réelle des Beatles pour le Royaume-Uni ou, plus simplement, comme un refus d'accepter cette « reconnaissance quelque peu condescendante » de son mérite artistique. Dans un cas comme dans l'autre, ces médailles préfiguraient le monde contemporain, où des célébrités sont récompensées pour services rendus à la Reine et à leur pays, mais aussi l'effacement de la distinction entre haute culture et culture populaire, qui semblait elle-même annoncée par la sophistication musicale de l'album qui avait immédiatement précédé *Sgt. Pepper, Revolver* (lequel avait été unanimement salué par la critique).

En 1967, les Beatles étaient pleinement conscients de leur importance en tant que musiciens et faiseurs de modes. Les paroles de leurs chansons étaient empreintes d'un certain sérieux, auquel s'ajoutait le sens de la retenue de Martin, qui était assez éloigné des conventions pop/rock, sans parler de ses nombreuses trouvailles en matière d'enregistrement (*overdubbing*, mixage) et d'arrangement (cor de chasse, quatuor à cordes, sitar, collages de sons électroniques et effets relevant de

« Tangerine trees and marmalade skies »

la *musique concrète*, etc.). Pour Cass Elliott, des Mamas and Papas,

« ils étaient intouchables [...]. Peu importe le cœur que vous y mettiez, peu importe votre talent, tout ce que vous faisiez ne pouvait être qu'une pâle copie des Beatles. » (cité dans Shaw, 1969 : 81)

Malgré cela, la difficulté croissante à reproduire leur musique sur scène signifiait qu'en concert, ils devaient essentiellement se contenter de reprendre des chansons de la période 1963-1964 (chansons qu'ils avaient de toute façon toutes les peines du monde à entendre en raison des cris de leurs fans). Leur dernière tournée, qui les avait conduits, en juin-août 1966, en Allemagne, au Japon, aux Philippines et aux États-Unis, avait en outre été perturbée par des tensions internes et des controverses², ce qui avait amené John Lennon à déclarer :

« les concerts des Beatles n'ont plus rien à voir avec la musique, il ne s'agit que de foutus rituels tribaux. » (Beatles, 2000 : 229)

Entrevue sous cet angle, la confiance qu'il avait faite quelques mois plus tôt à la journaliste Maureen Cleeve, lui expliquant que les Beatles étaient « plus populaires que Jésus³ », jette un éclairage particulier sur l'hystérie qui accompagnait la soi-disant Beatlemania tout en témoignant d'une conscience aiguë de ce à quoi pouvait conduire ce type d'adoration.

« Un soir, lors d'un concert dans le sud [Memphis], quelqu'un a allumé un pétard alors que nous étions sur scène. Il y avait eu ces menaces d'attentat, le Ku Klux Klan organisait des bûchers de disques des Beatles et beaucoup de ces jeunes avec les cheveux en brosse y avaient pris part. Quand le pétard a éclaté, [...] nous

nous sommes tous regardés, pensant que l'un ou l'autre d'entre nous avait reçu une balle. Voilà où nous en étions arrivés. » (Beatles, 2000 : 227)

Sgt. Pepper voit donc les Beatles se retirer à l'abri des studios d'EMI, leur passé étant symbolisé par les statues de cire chevelues sur la pochette du disque et leur présent par les uniformes colorés du « Groupe des Cœurs solitaires ». La conscience des vicissitudes de la gloire transparait jusque dans ce monde imaginaire, Jésus Christ, le Mahatma Gandhi et Hitler ayant dû être retirés de la pochette imaginée par Blake (étant donné les menaces de mort et les alertes à la bombe, leurs images auraient évidemment été encore plus sujettes à controverse). Pour autant, cela n'empêche pas Lennon de se montrer irrévérencieux envers l'*establishment*, le gouvernement américain y compris, sa philosophie anti-guerre et son humour caractéristique transparaissant, de façon plus ou moins évidente, tout au long de l'album – que l'on interprète son attitude comme du « sarcasme se faisant passer pour de la légèreté », du cynisme, de l'esprit ou que l'on y voie l'expression d'une conscience aiguë des inégalités sociales et politiques est, au fond, une question d'appréciation personnelle.

La première question qui se pose est cependant : pourquoi *Sgt. Pepper*? Quel est le sens de ce personnage edwardien et de son Groupe du Club des Cœurs Solitaires? Le concept de l'album avait été imaginé par McCartney, le recours à un alter ego étant caractéristique de son goût pour les personnages pittoresques et l'invention de petites histoires. Ici, il abandonne la troisième personne pour s'immerger dans la personne d'un chef de fanfare qui joue pour les personnes solitaires,

les personnes aliénées dans ce music-hall imaginaire (et typiquement anglais) qui pourrait tout à fait s'appeler le Palace of Varieties⁴. Les collages sonores (des bruits de foule, un orchestre en train de s'accorder) fonctionnent à la fois comme une source narrative et comme un déclencheur psychologique, créant pour le public (tant imaginaire que réel) une ambiance festive alors qu'il se voit invité à « profiter de la soirée [...], à s'installer dans son fauteuil et à se laisser aller ». Mais, pour les auditeurs les plus perspicaces, les uniformes colorés et ces paroles badines évoquaient aussi la politique culturelle des hippies qui avaient abandonné leurs études et celle des activistes, qu'ils soient d'ailleurs diplômés ou non : « Éradiquer l'éthique victorienne du sacrifice vertueux et rappeler au monde que l'amour devait être un mot continuellement divin et nouveau. » (Gillett, 1970 : 352) La guitare puissante et la basse syncopée (qui n'est pas sans rappeler celle de « Taxman ») introduisent des références extérieures à cette ambiance superficielle de vieille camaraderie ; en portant des uniformes du passé dans le contexte d'un album rock marqué par le psychédéisme, *Sgt. Pepper* sape les valeurs traditionnelles, la connotation militaire s'avérant, comme le confirme le producteur George Martin, « une parodie des États-Unis au Viêt-Nam » (cité dans Moore, 1997 : 21).

En 1967, la Guerre du Viêt-Nam en était à sa sixième année, ses atrocités étant chaque jour relayées dans le salon familial par la télévision. La protestation prenait de l'ampleur, se traduisant par des manifestations d'étudiants, des teach-ins et des veilles silencieuses organisées sur les campus américains, mais aussi par des immolations par le

feu particulièrement effrayantes⁵ ou des émeutes à Paris, à Rome, à Berlin et au Royaume-Uni. Soutenant ouvertement les Nord-Vietnamiens dans leur guerre contre les États-Unis, les étudiants commençaient à afficher un certain extrémisme. Ainsi, en juillet 1968, une marche de 3 000 militants de la VSC (Vietnam Solidarity Campaign) sur l'Ambassade américaine de Grosvenor Square (Londres) avait dégénéré en émeute après qu'une jeune fille de 18 ans s'était retrouvée coincée sous un cheval de la police.

Il serait erroné de croire que les Beatles étaient directement impliqués dans la protestation politique contre la Guerre au Viêt-Nam. Contrairement à Mick Jagger, qui était présent à la manifestation de Grosvenor Square, et dont la chanson « Street Fighting Man » faisait directement écho à ce qu'il avait vécu ce jour-là, les Beatles étaient en accord avec la philosophie de l'amour qui caractérisait les hippies. Pourtant, si l'on en croit Steven Fielding, malgré la visibilité de Tariq Ali et de la VSC dans les médias, les motivations des étudiants protestataires étaient plus proches des sentiments des Beatles que de ceux de Mick Jagger⁶. Leur chanson de 1968, « Revolution », exprimait d'ailleurs cette idée tout à fait clairement :

« Nous voulons tous changer le monde. Mais quand tu parles de destruction, n'as-tu pas compris qu'il était inutile de compter sur moi? »

La solution qu'ils préconisaient (« change ta tête [...] libère ton esprit ») et l'importance de l'amour comme moteur du changement (« All You Need Is Love », 1967) sont, il me semble, à la base de la philosophie qui sous-tend *Sgt. Pepper*, un album directement inspiré par la culture de la drogue⁷, la

« Tangerine trees and marmalade skies »

métaphysique⁸ et le « flower power » – un slogan utilisé par les hippies à la fin des années 1960 et au début des années 1970 pour symboliser leur idéologie non-violente, enracinée dans leur opposition à la guerre du Viêt-Nam⁹.

D'un point de vue général, la phrase « twenty years ago today » semble donc difficilement s'accorder avec l'optimisme affiché par Sgt. Pepper, alors qu'il promet à l'auditeur une soirée d'amusement et de légèreté en le ramenant aux années 1940, c'est-à-dire à une époque où la paix semblait pour le moins fragile. 1945 avait vu la fin de la Seconde Guerre mondiale, la reddition des forces allemandes, le suicide d'Hitler, l'arrestation et l'exécution de Mussolini, la libération des camps de concentration de Buchenwald et de Dachau, et le lancement de la bombe atomique sur Hiroshima et Nagasaki (qui avait mis un terme au conflit entre les États-Unis et le Japon). Cette année avait aussi été celle du déclenchement de la Guerre froide entre les États-Unis et l'Union soviétique, les premiers refusant de partager leurs secrets nucléaires, les seconds vivant dans la peur d'une attaque américaine. Le 25 juin 1950, cette guerre avait connu une escalade soudaine. L'invasion de la Corée du Sud par la Corée du Nord avait amené les Nations Unies à monter une opération contre les agresseurs, ce qui avait conduit à l'intervention navale et militaire des États-Unis. Si personne ne s'attendait à ce que la tâche soit aisée, bien peu imaginaient alors que cette intervention durerait plus de trois ans. Dans les années 1950, les Américains étaient aussi engagés militairement au Viêt-Nam, bien que l'on situe généralement le déclenchement du conflit à l'envoi par John F. Kennedy de 400 soldats des

Forces spéciales (« Béréts verts ») pour assister les Sud-Vietnamiens dans une « contre-insurrection contre les guérillas communistes au Sud Viêt-Nam » en 1961. Quand Kennedy fut assassiné, en novembre 1963, on dénombrait 16 000 soldats américains au Sud Viêt-Nam et plus d'une centaine d'Américains étaient déjà morts au combat. En 1968, le nombre de soldats américains engagés dans le conflit s'élevait à 550 000, un millier d'entre eux étant tués chaque mois. Pendant ce temps, la CIA avait encouragé, financé et participé à une tentative d'invasion de Cuba fomentée par des exilés anticastristes en avril 1961. Cette opération avait échoué lamentablement, ce qui avait grandement embarrassé Kennedy. En septembre 1961, Castro avait de son côté demandé (et obtenu) l'aide de la Russie, qui lui avait fourni des armes pour se défendre contre l'Amérique. Avec la poursuite de la guerre au Viêt-Nam et le fantôme de la bombe atomique omniprésent dans les médias (voir Nuttall, 1970), la Guerre froide entre l'Union soviétique et les États-Unis (soit entre le communisme et le capitalisme) rendait la menace d'une nouvelle guerre mondiale terriblement réelle. Sgt. Pepper avait donc pour son public un programme un peu plus sérieux qu'il n'y paraissait au premier abord; les cœurs solitaires étaient certes là pour se distraire, mais il n'était pas exclu qu'ils aient une mauvaise surprise à l'issue du spectacle. Quoi qu'il en soit, pour l'heure, réconfortés par l'annonce du numéro de « Billy Shears », les voilà invités à s'installer dans leurs fauteuils et à « profiter du spectacle » [« enjoy the show¹⁰ »].

Les personnages que l'on croise tout au long de l'album offrent un aperçu des *swinging sixties* et,

tout particulièrement, du soi-disant « Summer of Love ». Le timide Billy Shears et la jeune fille anonyme de « She's Leaving Home » sont en quête d'amour et de réconfort en un temps où les *love-ins*, la pilule (plus de grossesses non-désirées) et les *Rapports Kinsey*¹¹ (dans lesquels étaient abordés des sujets jusque-là considérés comme tabou comme la masturbation et l'orgasme féminin) annonçaient une ère de plaisir sexuel sans limite. Confronté à des lois désuètes, le Parlement avait voté l'Homosexual Reform Act (1967) et la Loi sur l'avortement (« Abortion Act », 1967¹²), tandis que l'attraction exercée par le Londres des années 1960 en tant qu'épicentre de la « swinging scene » offrait une perspective dont le charme l'emportait, pour beaucoup, sur la sécurité du foyer parental. En tant que capitale européenne de la mode, des arts, du design, de la musique et du théâtre, Londres était bien « l'endroit où il fallait être vu », ses restaurants et ses boîtes de nuit accueillant des personnalités comme Allen Ginsberg, Julie Christie, Mick Jagger, Michael Caine ou David Bailey – pour ne citer que quelques noms. Capturée par Peter Whitehead dans le documentaire *Tonite Let's All Make Love in London* (1967), mais aussi par l'hebdomadaire américain *Time* (qui, en 1966, consacra un numéro entier à la « Swinging City »), Londres représentait alors la quintessence de la culture urbaine moderne. Dès lors, il n'est pas surprenant que l'arrangement luxuriant de cordes de Mike Leander, qui soutient la valse non moins traditionnelle de « She's Leaving Home », semble si curieusement démodé en comparaison avec l'arrangement onirique de « Lucy », la fille dont les « yeux kaléidoscope » rappellent ces mannequins à

la mode comme Twiggy. Pourtant, pour la majorité des Britanniques de l'époque, les années 1960 étaient bien plus conventionnelles qu'ils n'auraient voulu le laisser croire, la vision perspicace qu'offre McCartney de la vie quotidienne en banlieue mettant l'accent sur l'isolement des individus tout en rappelant le point de vue des tabloïds de l'époque sur le prétendu « relâchement des mœurs ».

Au début des années 1960, par exemple, le fait d'avoir des relations sexuelles avant le mariage pouvait avoir de lourdes conséquences. Il y avait encore des mariages forcés : John Lennon lui-même avait épousé Cynthia Powell, qu'il fréquentait depuis 1958, au prétexte qu'elle était enceinte¹³. Sa possessivité et sa jalousie sont bien documentées, et, à cet égard, « Getting Better » nous rappelle la condition de nombreuses femmes à l'époque : « J'étais cruel avec ma femme, je la battais et je la maintenais à l'écart de tout ce qu'elle aimait. » La violence domestique n'était pas encore un motif de divorce et le mariage, tel qu'il était sanctifié par l'Église et autorisé par l'État, ne pouvait être dissous qu'au prétexte d'un adultère avéré. Cette institution était malgré tout considérée par beaucoup comme oppressante et déconnectée de la réalité – une institution sociale qui avait à vrai dire bien peu à voir avec l'amour et (historiquement) tout à voir avec la propriété privée –, aussi, le divorce « par consentement mutuel » introduit par Roy Jenkins (Ministre de l'intérieur travailliste de 1965 à 1967) fut accueilli comme un cadre légal qui garantissait aux femmes davantage de liberté dans leur vie sociale et dans leurs relations¹⁴. Malgré cela, quand Cynthia Lennon demanda le divorce en 1968 pour infidélité-

« Tangerine trees and marmalade skies »

lité, arguant de la liaison de John avec Yoko Ono, Lennon accusa à son tour Cynthia d'avoir brisé leur mariage, ajoutant que son image publique souffrirait s'il était reconnu comme « le coupable ». À cet égard, une ligne en apparence aussi désinvolte que « cela ne peut pas aller plus mal » [« it can't get any worse »] et la réponse badine (« je ne peux pas me plaindre » [« I can't complain »]) suggèrent une ironie sous-jacente, qui se voit d'ailleurs renforcée musicalement par les « better, better, better » chantés, en voix de fausset, à la façon d'un barbershop quartet. Toujours est-il qu'avec l'entrée en scène de Yoko Ono¹⁵, la vie s'améliorait de jour en jour [« getting better since you've been mine »].

En accord avec le thème des cœurs solitaires, il convient toutefois d'affronter certaines craintes, à commencer par le fait de vieillir ensemble. Ainsi, l'incantation rimée de « When I'm Sixty-Four » – « auras-tu toujours besoin de moi, continueras-tu de me nourrir » [« will you still need me, will you still feed me »] et « donne-moi ta réponse, remplis un formulaire » [« give me your answer, fill in a form »] – s'apparente à une parodie du bureau des cœurs solitaires, ce qui peut relier la chanson au jeune homme en colère de Lennon [« angry young man »], à la jeune fille anonyme de « She's Leaving Home » et au timide Billy Shears. On retrouve également ces liens avec le music-hall dans le balancement ternaire de l'introduction jouée par le duo de clarinettes, dans la ligne vocale relativement simple et dans le soin avec lequel les paroles sont mises en musique. « When I'm Sixty-Four » est à la fois nostalgique et enfantine, avec un :

« contraste touchant entre la première phrase, naïvement pentatonique en dépit de notes de passages chromatiques, et la seconde, pimentée par des chromatismes ascendants et descendants. La section médiane (des tierces mineures pour le cottage à l'Île de Wight, des blanches tenues dessinant une mélodie en arche qui culmine sur un *sol* aigu au moment de reconnaître que « tu seras vieille également ») laisse, quant à elle, entrevoir un pathos à la fois dérangent et mélancolique. » (Mellers, 1973 : 95-96)

Écrite par Paul comme un hommage à son père vieillissant, James, cette chanson est empreinte de nostalgie. Cette nostalgie est toutefois contrebalancée par l'ironie avec laquelle est exprimée l'idée selon laquelle les temps ont changé. Demander une garantie, que ce soit sous la forme d'une carte postale [« postcard »] ou d'un formulaire [« form »] sur lequel serait écrit « mienne pour toujours » [« mine for evermore »] est évidemment irréaliste. Les années 1960 représentent une époque de changement générationnel, et le style badin, les « ho », « hum », « ouh » ainsi que le contrechant de la clarinette tournent gentiment en dérision le besoin de certitude du chanteur – référence possible à l'aventure de McCartney avec Linda Eastman, qu'il avait rencontrée en mai 1967 au Bag O'Nails, où elle était venue photographier les Beatles pour le livre *Rock and Other Four Letter Words*¹⁶.

On retrouve ce souci du détail biographique dans « Fixing a Hole », où le « Hey, hey, hey » qui précède le solo de guitare pourrait bien être une autre de ces piques sarcastiques de Lennon à McCartney. Paul McCartney fut en effet le dernier Beatle à expérimenter le LSD,

« sa prudence et sa réticence finissant par céder au moment où le groupe commençait à enregistrer son

chef-d'œuvre inspiré par l'acide, *Sgt. Pepper*, début 1967. [...] Lennon manquait rarement une occasion de rabaisser McCartney [...] parce qu'il avait été plus lent que lui à succomber au pouvoir hallucinogène de la drogue. Une chose est en tout cas certaine : après ses premières expériences avec le LSD, Paul McCartney fut convaincu que *Sgt. Pepper*, avec ses nombreuses références à la drogue, était une œuvre d'une grande importance sociale et artistique. » (McCabe & Schonfield, 1972 : 80)

Comparable à « Lucy in the Sky with Diamonds » en ce sens qu'elle explore, elle aussi, la capacité du LSD à altérer la perception, « Fixing a Hole » flotte au-dessus d'une base diatonique rassurante, l'esprit étant libre d'errer « là où il veut aller » [« where it will go »]. Les deux chansons font référence à des modifications dans la vision : « les yeux fermés, on voit souvent [...] des couleurs kaléidoscopiques et toutes sortes de formes géométriques. » (Fort, 1969 : 182) Pour les initiés, les connotations dans les paroles sont loin d'être subtiles. Des « trous » ont été comblés [« “holes” have been “filled” »], des « fissures réparées » et des barrières érigées entre les initiés et l'*establishment* qui se demande « pourquoi ils ne franchissent pas [s]a porte » [« why they don't get in my door »]. Comme dans « Lucy », où des « chevaux à bascule vivants » [« rocking horse people »] flottent aux côtés de « mandarinières » dans des « cieux de marmelade » [« tangerine trees and marmalade skies »], ceux qui sont au parfum sont libres d'explorer leur esprit, de profiter des sensations exacerbées lors du trip et de « planer avec un peu d'aide de [leurs] amis », comme le chantait précédemment Ringo.

« Car l'acide n'était pas seulement un plaisir privé : il représentait aussi un outil révolutionnaire pour inspirer pléthore de poèmes, d'humeurs, de peintures et de musique [...]. Il avait le pouvoir d'unir le monde et de permettre l'accès au Nirvana. L'acide était un raccourci dans la quête d'une solution au vieux problème occidental de l'aliénation. Le LSD disait : “Nous sommes un”. » (Nuttall, 1970 : 211)

Selon l'analyse que je proposais dans *The Space Between the Notes* (Whiteley, 1992 : 39-60), les références aux drogues hallucinogènes sont présentes tout au long de l'album. La manipulation électronique des sons (y compris des voix), les timbres brouillés, clairs, superposés, les mouvements ascendants (et le parallèle avec la « montée » psychédélique), les harmonies oscillantes (pour ne pas dire vacillantes) et les collages étranges contribuent à créer une métaphore musicale de l'expérience psychédélique. Même lorsque l'on est confronté à une allusion explicite à la réalité (comme avec ce poster de cirque du dix-neuvième siècle, « For the Benefit of Mr. Kite », acheté par Lennon dans une boutique d'antiquités alors que le groupe tournait la vidéo promotionnelle pour « Strawberry Fields Forever »), de telles connotations ne sont pas à exclure dans les rythmes de plus en plus fluctuants et dans la manipulation électronique de sons de foire comme les va-et-vient chromatiques de l'orgue de Barbarie qui semblent envahir la coda de la chanson sur un accompagnement plus ou moins improvisé¹⁷. En résumé, s'il existe un lien avec la première plage de *Sgt. Pepper* dans son évocation du passé et de l'univers du spectacle vivant, des manèges, des trapèzes, des hommes et des chevaux, des cerceaux et des fixe-chaussettes du Circus Royal de Pablo Fanque se

« Tangerine trees and marmalade skies »

produisant au profit de Mr. Kite, « Being for the Benefit of Mr. Kite! » présente aussi une analogie plus contemporaine avec le Spontaneous Underground qui se tenait au Marquee Club de Wardour Street, à Soho. Là, des groupes, des poètes, des jongleurs, des cracheurs de feu transformaient, avec l'aide de la marijuana et du LSD, « les hommes en Houdinis de la défonce qui parvenaient à se libérer de la camisole de la logique aristotélicienne ». Comme le rappelle Richard Neville, « les adeptes de la pensée latérale, les mystiques à la dérive se mêlent rarement aux autres » (Neville, 1970 : 142).

Cette remarque pourrait également s'appliquer à la chanson mystique de George Harrison, « Within You Without You », qui propose une approche différente et complémentaire du changement de conscience :

« Quand tu auras vu au-delà de toi [...]. Le moment viendra où nous ne ferons qu'un, et où la vie s'écoulera en toi et en dehors de toi. » [“When you've seen beyond yourself [...]. The time will come when you see we're all one, and life flows on within you and without you.”]

Chaque Beatle semble proposer sa propre solution aux problèmes du monde, or, au moment d'entamer la production de l'album, George était « convaincu que l'acide n'était pas la réponse » (Poirier, 1969 : 174). À la place, il s'était tourné vers les enseignements de Krishna et du Maharishi Mahesh Yogi¹⁸, approfondissant sa connaissance de la spiritualité orientale à travers l'étude de la musique classique indienne auprès de son ami, le virtuose du sitar Ravi Shankar. Le mélange des tournures mélodiques modales/pentatoniques caractéristiques des Beatles avec les sonorités orientales du sitar peut donc être interprété comme la solution d'Harrison

aux problèmes de l'aliénation et de la solitude qui traversent l'album (« l'espace entre nous tous [...] les gens qui conquièrent le monde mais perdent leur âme » [« the space between us all [...] the people who gain the world and lose their soul »]). La couleur orientale

« est [quant à elle] recrée de telle sorte qu'elle évoque l'innocence retrouvée des Beatles [...], la libération de l'esprit fait littéralement voler en éclats le cadre temporel, la mesure alternant, sur un bourdon sans fin, entre des mesures à quatre, à cinq et à trois temps. » (Mellers, 1973 : 94)

Mais si les motifs de raga et l'instrumentation indienne (tamburas, dilruba, tabla et sitar) renforcent l'atmosphère de contemplation, le rire dubitatif sur lequel se termine la chanson laisse une nouvelle fois entrevoir une forme de cynisme sous-jacent¹⁹. « [...] si la religion est l'opium du peuple, les Hindous sécrètent leur propre drogue. » (Alan Watts, cité dans Neville, 1970 : 215) Considéré comme « le guide céleste » qui « apaise les chagrins » (Fort, 1969 : 15-16), le cannabis s'imposa, aux côtés du LSD, comme la drogue favorite de l'époque.

« Il favorise la concentration et vous aide à tout faire un petit peu mieux [...]. Un pays sous haschisch est une nation puissante. Vous croyez que le projet lunaire de la Zambie est une plaisanterie? Attendez de les voir atteindre Mars en premier. *Possibles effets indésirables* : Une sensation de nonchalance, une sensation de conscience accrue, des jaillissements d'introspection, une attitude douce et bienveillante envers votre prochain (en particulier s'il est défoncé et s'il se tient près de vous) ainsi qu'un sens extraordinaire de contemporanéité. » (Neville, 1970 : 127-128)

Il est probable que le rire de Lennon exprime son cynisme vis-à-vis de l'expérience des Beatles avec le Maharishi, comme si ce dernier n'avait fait que leur proposer une autre version de ce qu'ils savaient déjà – « tu sais, un peu comme ces gens qui sont plutôt EMI, alors que d'autres sont Decca, mais, au bout du compte, il s'agit toujours de disques. » (Poirier, 1969 : 176) Malgré tout, l'association du mysticisme avec le « flower power » et les drogues fut relevée par la presse tabloïd,

« [...] avec cette indignation ménopausique qui ne manque jamais d'attirer les Anglais comme des mouches autour d'un sujet, que ce soit comme participants ou comme simples touristes. Neuf mois après le premier rassemblement à Haight Asbury, des ouvrières et des employés de bureaux étaient en train d'errer sur les bords de mer de Brighton et de Blackpool, agitant leur colliers de prières, traînant derrière eux leurs dessus de lit à motif cachemire, brandissant des jonquilles et faisant de leur mieux pour avoir l'air sous l'emprise des drogues. Les Beatles s'étaient mis au « flower power » et c'était à présent aux jeunes de faire de leur mieux pour les suivre. » (Fort, 1969 : 130)

À la lumière de cette citation, le strident « good morning, good morning » sonne comme un réveil destiné aux derniers « cœurs solitaires ». Il est l'heure de se mettre au diapason et d'oublier l'ennui et la répétitivité de la vie quotidienne – « rien à faire [...] rien à dire » [« nothing to do [...] nothing to say »], « rien n'a changé, c'est toujours pareil » [« nothing has changed, it's still the same »]. Les divertissement passagers [« regarder les jupes », « aller voir un spectacle » [« watching the skirts », « go to a show »] font eux-mêmes partie de la routine, apparaissant comme autant de moyens d'échapper, le soir venu, au train-train (« aller au

travail, je ne veux pas y aller, me sentant au plus bas » [« going to work, don't want to go, feeling low down »]). C'est aussi le monde de Rita, dont l'uniforme de contractuelle résume entièrement la personnalité, avec ce « sac sur l'épaule qui lui donne un peu l'air d'un militaire », le tout soutenu par une mélodie qui évoque, précisément, une sonnerie militaire. Simple, prédictible, la chanson semble rebondir et, avec elle, Rita, « assise sur le sofa avec une ou deux sœurs » [« sitting on the sofa with a sister or two »]. Dans une certaine mesure, les deux chansons préfigurent le conformisme de la « foule » dans « A Day in the Life », la masse informe des gens qui « se tenaient debout, le regard fixe » [« stood and stared »] ou qui « se détournent » [« turned away »]. Néanmoins, la vie pouvait, comme l'avaient découvert les Beatles, être plus mouvementée que cela. Ainsi, la coda de « Good Morning » prend une tournure inattendue au moment où les chiens, les chats, les coqs et les oiseaux envahissent la musique – et, par la même occasion, la vie de tous les jours. Il s'agit d'un vol entre deux réalités, ou plutôt une réalité et une non réalité, la banalité de l'existence quotidienne cédant progressivement la place aux sensations de l'expérience hallucinogène²⁰.

À ce moment du disque, le contraste entre, d'une part, la monotonie de la vie quotidienne et, d'autre part, les couleurs rehaussées et les perceptions exacerbées du trip, préfigure le codage psychédélique d'« A Day in the Life ». Comme le fait très justement remarquer Richard Neville, « si le chien de Pavlov avait pris du LSD, il n'aurait pas salivé : il aurait dansé au son de la cloche » (Neville, 1970 : 144). Le coq symbolisant la vie, la renaissance

« Tangerine trees and marmalade skies »

de chaque jour, la coda de « Good Morning » annonce donc l'avènement d'une nouvelle forme de conscience. Dans le contexte de l'acid rock, cette coda confirme aussi qu'après l'expérience hallucinogène, « il est probable que vous atterrirez en toute sécurité [...] mais pas nécessairement à l'endroit d'où vous avez décollé » (Neville, 1970 : 143-134). C'est ainsi que la reprise de « Sgt. Pepper » se voit légèrement modifiée, le « hup, two, three, four » de McCartney fixant un tempo plus rapide, alors que le groupe se prépare pour le traditionnel rappel : « nous approchons de la fin » [« it's getting very near the end »]. Pourtant, cette reprise ne débouche pas sur un finale conventionnel, enlevé, mais sur les premiers accords de guitare acoustique de « A Day in the Life », qui se mettent à résonner alors que les paroles du couplet décrivent un suicide avec une concision comparable à celle qui caractérisait déjà « Eleanor Rigby » : « j'ai lu les nouvelles aujourd'hui, oh, mon pauvre » [« I read the news today, oh boy »].

Structuré par l'alternance de passages émouvants, contemplatifs, et de moments où la musique semble s'emballer, le compte rendu totalement détaché des événements (« sa tête a explosé dans une voiture » [« he blew his mind out in a car »]) est renforcé par la simplicité de la narration, tant sur le plan de la musique que du texte. Ce dernier ne donne aucun détail superflu, la mélodie globalement pentatonique se contentant de suivre les inflexions naturelles des paroles. L'absence de modulation contribue aussi à renforcer les images dans le sens où elle fait écho à la répétition monotone des nouvelles et à la lecture de ces événements épouvantables qui sont généralement consommés

passivement et aussi vite oubliés. Ces titres « à propos d'un homme chanceux qui avait réussi » [« about a lucky man who made the grade »] confrontent l'auditeur au matérialisme, la réponse (« Eh bien, je n'ai pu qu'en rire » [« Well I just had to laugh »]) reliant la chanson au plus métaphysique « Within You Without You » de George Harrison et à ces « gens qui conquièrent le monde et perdent leur âme²¹ ». L'auditeur est ensuite brusquement projeté dans une dimension expérimentale, le refrain, « I'd love to turn you on », précipitant l'entrée du crescendo électronique, une sorte de métaphore musicale de la « montée » sous l'emprise de la drogue, alors que le public est entraîné vers une idée qui est codée différemment (quoique liée sur le plan thématique). À l'issue de ce passage, une rupture se produit, la musique se faisant soudain plus nerveuse alors que la batterie se mêle à une sorte de souffle haletant. Mais, là encore, l'ensemble aboutit à un relâchement induit par la drogue (« Je suis allé en haut et j'ai fumé une cigarette, quelqu'un a parlé et je me suis mis à rêver » [« Found my way upstairs and had a smoke, somebody spoke and I went into a dream »]). Le rêve, cependant, s'apparente à un cauchemar alors que l'ultime « I'd love to turn you on » débouche sur une véritable cacophonie, qui suggère à la fois le chaos et l'anarchie.

En tant que dernière plage de l'album, « A Day in the Life » fait monter à bord « les gens esseulés » et, avec esprit, tendresse et l'un des arrangements les plus pointus de George Martin, elle remet en question le sens de la société contemporaine. Le fait d'ignorer cette vision n'empêche pas d'évoquer sa conséquence, le crescendo instrumental final

dessinant un scénario-catastrophe qui se voit seulement contrebalancé par l'invitation de Lennon à l'expérience psychédélique (« J'aimerais te brancher » [« I'd love to turn you on »]).

Pour en revenir à ma question de départ, elle pouvait se résumer en ces termes : *Sgt. Pepper* constitue-t-il une simple échappatoire à la réalité ou fixe-t-il le programme d'un bouleversement culturel? Comme le suggère Eric Hobsbawm, les années 1960 s'inscrivent dans « une sorte d'Âge d'Or », qui commença avec le redressement de l'Europe occidentale à la suite de la Seconde Guerre mondiale, au début des années 1950, et prit fin avec une récession mondiale deux décennies plus tard. Cette période a « changé la société humaine plus profondément que n'importe quelle autre période d'une durée aussi brève » (Hobsbawm, 1994 : 6). Le fait que les Beatles aient entamé leur carrière musicale au début de cette décennie pour y mettre un terme en 1970 en fait, pour beaucoup, les porte-parole de leur génération (la chaîne UKTV History est même allée jusqu'à surnommer la génération des années 1960 « la Génération Beatles »). Mais les Beatles étaient-ils vraiment les instigateurs d'un changement culturel? N'avaient-ils pas simplement un sens aigu des bouleversements idéologiques qui étaient alors à l'œuvre et une certaine capacité à inscrire ces changements dans « une suite de numéros étroitement liés » (Mellers, 1973 : 86)?

Envisagé dans son ensemble, l'album offre une photographie de l'Angleterre à la veille du « Summer of Love », enregistrant des images du monde extérieur, sur lequel il porte un regard fin et souvent critique, ou campant des personnages

seuls et aliénés dans des monologues dramatiques. Le travail, l'argent et le statut social sont présentés comme aveugles et destructeurs, tandis que le public de cœurs solitaires est, à l'image de ce monde extérieur, plein de gens qui se cachent derrière un mur d'illusions²². Les piques aux conventions n'en sont pas moins faites dans le respect des techniques d'écriture caractéristiques des Beatles : Lennon écrit, à la première personne, des témoignages souvent cyniques, McCartney élabore plutôt des histoires, crée des personnages, tandis qu'Harrison fait sa première véritable tentative de raga-rock avec « Within You Without You » – quoique sa présence soit aussi manifeste dans les accents de « Taxman » qui caractérisent la première plage de l'album. Néanmoins, comme je me le demandais au début de cet article, pourquoi une fin aussi chaotique à « A Day in the Life »?

De tous les problèmes associés aux années 1960, la peur de la guerre était probablement le plus terrifiant. Les ravages de la Seconde Guerre mondiale étaient encore dans les mémoires, leur souvenir étant entretenu par la vision de ces bâtiments détruits par les bombardements, mais aussi par les conséquences de l'endettement sans fin du Royaume-Uni vis-à-vis des États-Unis. Quant à la menace d'une apocalypse nucléaire, omniprésente en toile de fond, elle sous-tendait une grande partie de la politique contre-culturelle de l'époque. Les manifestations contre la guerre, les révoltes étudiantes et l'expérimentation sociale et artistique s'inscrivaient dans une seule et même dynamique, le livre perspicace de Jeff Nuttall, *Bomb Culture* (1968), sur la couverture duquel sont représentés Fidel Castro, Elvis Presley,

« Tangerine trees and marmalade skies »

Marilyn Monroe, Marlon Brando, un étudiant contestataire et un moine s'immolant par le feu, mettant bien l'accent sur les liens qui existaient alors entre culture et protestation. En tant que porte-parole de leur génération, les Beatles, étaient, d'une certaine façon, dans l'impossibilité d'échapper à leurs responsabilités²³. Par la suite, Harrison a d'ailleurs défendu le groupe des accusations selon lesquelles il cherchait à esquiver la réalité (Northcutt, 2006 : 140). Ainsi, bien que l'essentiel de l'album puisse être interprété comme l'exploration et la célébration d'une sorte d'état second de la conscience (que cet état second soit métaphysique ou induit par le LSD et la marijuana), la dernière chanson, avec sa coda cacophonique, laisse entrevoir une certaine gravité liée à la peur de la guerre. Cette coda, qui « décrit le monde "réel" comme

une construction rétrograde qui faiblit, diminue et, au bout du compte, se détruit » (MacDonald, 1994 : 181), aligne les Beatles sur la philosophie de ces hippies qui avaient laissé tomber leurs études et prônaient « l'amour, pas la guerre²⁴ ». Entrevus sous cet angle, les liens entre les drogues hallucinogènes et la religion visionnaire n'en sont que plus évidents : il ne s'agissait finalement que de deux voies complémentaires dans la quête d'une réalité proposant une alternative aux atrocités de la guerre. Comme le fit remarquer Timothy Leary à l'époque, l'album « exprima l'idée qu'une page se tournait [...]. Il parut au bon moment, durant le bon été » (cité dans Gillett, 1970 : 353), mettant en évidence un besoin de changement culturel et fixant, pour ce changement, un programme basé sur l'amour.

Bibliographie

- BEATLES THE (2000), *The Beatles Anthology*, San Francisco, Chronicle Books.
- CONNOLLY Ray (1983), « An introduction by Ray Connolly », *The Beatles Complete*, Londres, Wise Publications, p. 9-31.
- DOWLDING William J. (1989), *Beatlesongs*, New York, Simon & Schuster.
- FIELDING Steven (2002), *The Labour Governments, 1964-1970 : Labour and Cultural Change*, Manchester, Manchester University Press.
- FORT Joel (1969), *The Pleasure Seekers : The Drug Crisis, Youth and Society*, New York, Grove Press.
- GILLETT Charlie (1970), *The Sound of the City : The Rise of Rock and Roll*, Londres, Souvenir Press.
- HEYLIN Clinton (ed.) (1992), *The Penguin Book of Rock & Roll Writing*, New York, Penguin Books.
- HOBBSAWM Eric (1994), *Age of Extremes : The Short Twentieth Century, 1914-1991*, Londres, Michael Joseph.
- KINSEY Alfred C. (1948), *Sexual Behavior in the Human Male*, Philadelphia, W.B. Saunders.
- (1953), *Sexual Behavior in the Human Female*, Bloomington, Indiana University Press.
- MCCABE Peter & SCHONFIELD Robert D. (1972), *Apple to the Core : The Unmaking of the Beatles*, Londres, Martin Brian & O'Keefe.
- MACDONALD Ian (1994), *Revolution in the Head : The Beatles' Records and the Sixties*, New York, Henry Holt.
- MELLERS Wilfrid (1973), *Twilight of the Gods : The Beatles in Retrospect*, Londres, Faber and Faber.
- NEVILLE Richard (1970), *Play Power*, Londres, Jonathan Cape.
- NUTTALL Jeff (1970), *Bomb Culture*, Londres, Paladin.
- O'GRADY Terence J. (1983), *The Beatles : A Musical Evolution*, Boston, Twayne.
- POIRIER Richard (1969), « Learning from the Beatles », in EISEN Jonathan (ed.), *The Age of Rock : Sounds of the American Cultural Revolution*, New York, Random House, p. 160-179.
- SCHOFIELD Carey (1983), *Jagger*, Londres, Methuen.
- WHITELEY Sheila (1992), *The Space Between the Notes : Rock and the Counter-Culture*, Londres, Routledge.

Vidéographie

- SHEPPARD John (1987), *It Was Twenty Years Ago Today*, Granada Television.

« Tangerine trees and marmalade skies »

Notes

1. Le *purple heart* est une médaille militaire décernée aux personnes blessées ou décédées au service de l'armée américaine. (*NdT*)
 2. Lors de cette tournée, les Beatles avaient été accusés d'avoir snobé la femme du président philippin. Aux États-Unis, la pochette du premier album qu'ils avaient publié en 1966, *Yesterday... and Today*, avait, quant à elle, créé une certaine controverse en raison d'une photo sur laquelle le groupe posait au milieu de « pièces de viande crue et d'un bébé décapité » (O'Grady, 1983 : 89).
 3. Cette déclaration provoqua un véritable scandale dans le sud des États-Unis.
 4. Bien que rien ne confirme ma salle « imaginaire », le format de l'album et la présentation de Billy Shears sur le cliché harmonique bVI-bVII-I, typique du music-hall (ce qui fait, par la même occasion, de McCartney le maître de cérémonie), suggèrent bien un « Palace of Varieties », comme de nombreux music-halls britanniques étaient alors appelés.
 5. Parmi les plus spectaculaires de ces immolations, on peut mentionner celle d'Alice Herz, une rescapée des camps de concentration âgée de 82 ans, qui s'immola par le feu à Detroit peu après que le Président Johnson eut annoncé l'envoi de troupes supplémentaires et le déclenchement des bombardements sur le Nord-Viêt-Nam (15 mars 1965); celle du Quaker Norman Morrison, qui se donna la mort devant le bureau du Secrétaire de la défense Robert McNamara au Pentagone (2 novembre 1965); et celle du travailleur catholique Roger Laporte, qui eut lieu en face du bâtiment des Nations Unies.
 6. Discussion avec Steven Fielding, Professeur d'Histoire politique contemporaine à l'Université de Salford (voir Fielding, 2002).
 7. Une majorité d'auteurs considèrent aujourd'hui leur album de 1966, *Revolver*, comme le disque qui a trans-
- formé le vocabulaire des musiques populaires, « Tomorrow Never Knows » figurant en tête des titres représentatifs du psychédéisme britannique (Savage, 1997 : 61) en raison de son aptitude à « recréer, en sons, l'expérience du trip » (Reising, 2002 : 238).
8. En 1966, les Beatles s'étaient mis légèrement en retrait, s'immergeant dans l'hindouisme, dans la Méditation transcendantale et adoptant le Maharishi Mahesh Yogi comme guide spirituel. Ils avaient en outre reconnu qu'ils avaient tous pris des drogues – y compris du LSD.
 9. L'engagement de l'Amérique au Viêt-Nam se traduisait naturellement par les bombardements massifs de B52, mais aussi par les manœuvres de Robert McNamara et de Lyndon B. Johnson pour amener le Royaume-Uni à y envoyer des troupes. En raison du refus du Premier Ministre Harold Wilson, les États-Unis retirèrent leur soutien à la livre sterling, ce qui entraîna une dégradation de la situation économique. Les salaires durent même être gelés et le gouvernement travailliste commença à s'effondrer.
 10. Le format ne pouvait être inconnu des Beatles, et encore moins de George Martin, ne serait-ce qu'en raison de l'attention prêtée par les médias à la fermeture de nombreux music-halls qui faisaient partie de la chaîne du Moss Empire, mais aussi de la popularité dont ces salles continuaient de jouir dans le nord de l'Angleterre. À Manchester, les premiers concerts des Beatles comprenaient toujours une première partie qui était confiée à un comédien résident, comme le voulait alors la tradition. La BBC programmat aussi régulièrement une émission consacrée au music-hall, *A Night at the Music Hall*, et, en 1963 et 1964, les Beatles avaient donné plusieurs concerts au fameux London Palladium.
 11. Les *Rapports Kinsey – Sexual Behavior in the Human Male* (1948) et *Sexual Behavior in the Human Female* (1953) – sont deux rapports sur la sexualité humaine

- écrits par Alfred C. Kinsey et Wardell Pomeroy. Fondateur de l'Institute for Sex Research, Kinsey était zoologiste à l'Université de l'Indiana. Ses découvertes remirent en question beaucoup d'idées reçues sur la sexualité et d'autres sujets jusque-là considérés comme tabou (parmi lesquels la masturbation, l'orgasme féminin, l'homosexualité et le sadomasochisme).
12. La loi de 1967 légalisait l'avortement par des praticiens diplômés et offrait une assistance médicale gratuite grâce au National Health Service. La proposition de loi fut soumise par le libéral David Steel, mais elle fut soutenue par le gouvernement travailliste avant d'être adoptée, au terme d'un débat enflammé, le 27 octobre 1967. Elle entra en application le 27 avril 1968.
 13. Le mariage avait eu lieu le 23 août 1962. John Lennon devait par la suite révéler qu'il avait épousé Cynthia par devoir car elle était alors enceinte de Julian.
 14. Roy Jenkins est aussi à l'origine de l'abolition de la censure des théâtres. En tant que Ministre de l'intérieur, il avait apporté son soutien à la proposition de loi de David Steel pour la légalisation de l'avortement et au projet de loi de Leo Abse pour la dépénalisation de l'homosexualité.
 15. John avait rencontré Yoko Ono en 1966.
 16. Paul McCartney et Linda Eastman se marièrent le 12 mars 1969, soit huit jours avant John Lennon et Yoko Ono.
 17. La chanson fut interdite par la BBC, vraisemblablement en raison de sa référence à « Henry the Horse » (l'association des deux termes était alors courante pour désigner l'héroïne).
 18. Harrison visita l'Inde avec sa femme Patti en 1966, après la fin de la dernière tournée des Beatles. À leur retour au Royaume-Uni, elle le présenta au Maharishi Mahesh Yogi, auprès de qui il développa son intérêt pour la mystique indienne et, en particulier, pour la Méditation transcendantale. Le goût d'Harrison pour la culture indienne date probablement de l'année 1965, après que son ami David Crosby (The Byrds) l'eut initié à la musique classique indienne et à l'œuvre du maître du sitar Ravi Shankar, auprès de qui il étudia par la suite. Harrison devait finalement se convertir à l'hindouisme, auquel il resta fidèle tout au long de sa vie.
 19. Si certains auteurs assimilent ce rire au relâchement d'un public accablé par l'atmosphère contemplative de la chanson, il ne faut pas oublier que les numéros avec un thème indien – ou, plus généralement, oriental – n'étaient pas tout à fait étrangers à l'univers du music-hall – il suffit, par exemple, de songer à la fameuse danse du sable de Wilson, Keppel et Betty dans les années 1930.
 20. Comme le confirme Richard Neville, le LSD affecte « la perception des sons, des odeurs, des couleurs, des saveurs, mais aussi le toucher et les expériences du quotidien » (Neville, 1970 : 144).
 21. En 1967, après avoir donné environ 300 concerts à travers le monde, les Beatles avaient abandonné la scène pour ne plus se consacrer qu'au studio. Ils s'étaient aussi mis à la Méditation transcendantale et avaient adopté le Maharishi Mahesh Yogi comme gourou. George Harrison devait rester fidèle à l'hindouisme jusqu'à la fin de ses jours, allant jusqu'à faire don de son manoir de Watford au mouvement Krishna.
 22. Comme le note MacDonald, « la vision inclusive des Beatles permettait notamment de désamorcer les tensions qui pouvaient naître du fossé entre les générations » (MacDonald, 1994 : 185).
 23. De l'aveu de Mick Jagger, « les Stones pouvaient parler à quelqu'un de sa condition comme les Beatles étaient incapables de le faire, mais les Beatles étaient universels » (Schofield, 1983 : 130).
 24. Leur refus de prendre parti dans « Revolution » et leur conscience des horreurs de la guerre font écho au refus courageux du Premier Ministre Harold Wilson d'envoyer des troupes britanniques au Viêt-Nam en dépit de l'insistance de Robert McNamara (Secrétaire à la Défense des États-Unis, plus connu sous le surnom de « Mac the Knife ») et du gouvernement américain.