

REVOLUTION DANS LA TETE

Les *Beatles* et les années soixante

La décennie engloutie

Ian MacDonald

*Si vous voulez savoir ce qu'ont été les années soixante,
écoutez les Beatles.*

Aaron Copland

Extraits de *Revolution in the head : the Beatles' records and the Sixties* [1994], *fully updated edition* [1997], Londres, Pimlico, 1998, p. 1-33 (« Introduction : Fabled foursome, disappearing decade »), 327, 337-342 (« Note to chronology »), 433. Nous avons maintenu certains passages supprimés dans l'édition de 1997, en les signalant par des crochets : <>. Sauf indication contraire, les notes sont du traducteur. Traduction et parution dans les « *Nouvelles de nulle part* », n°6, 2004, par Jean-Marc Mandosio, 91bis, rue d'Alésia, 75014 Paris.

Les jeunes s'amuse, quelle que soit l'époque et quel que soit le lieu ; le dynamisme naturel de la jeunesse tend à enjoliver son propre environnement. S'identifiant à une musique et à une mode aussi précises que passagères, chaque génération depuis 1955 a cru que son époque était unique en son genre. Il n'en reste pas moins que les années soixante ont dépassé, et de loin, toutes les périodes qui les ont précédées ou qui les ont suivies. L'esprit de cette époque se fit sentir chez des gens de tout âge, répandant à travers tout le monde occidental un sentiment de liberté et de jeunesse, comparable à la joie de quitter l'école par un début d'après-midi ensoleillé. Même s'il était le fruit d'influences plus profondes que la musique pop, l'optimisme exalté des années soixante - trouva en elle son expression idéale, et la musique des Beatles en fut l'accomplissement parfait. Certes, s'ils n'avaient pas existé, ces années-là n'auraient pas été très différentes ; et pourtant, l'enthousiasme que dégageait leur musique était si communicatif, elle refléta et illumina si vivement son époque que, sans elle, l'atmosphère irrévérencieusement rayonnante des années soixante, décrite par le poète liverpudlien Brian Patten comme «un orage électrique pétillant», eût été bien moins étincelante.

Le succès des Beatles fut si manifestement extraordinaire qu'il n'a guère été remis en question. Tout le monde est d'accord pour dire qu'il s'agit du meilleur groupe pop qui fut jamais, et leur musique a embelli la vie de millions de gens. Mais, même si les Beatles ont gagné leur place au Panthéon de la reconnaissance durable, les années soixante, auxquelles ils furent si intimement liés, constituent aujourd'hui un champ de bataille idéologique au sujet duquel personne ne s'accorde. Considérée par certains comme l'aube de la liberté moderne et par d'autres comme la cause première du chaos contemporain, cette époque insouciante, où rien ne restait caché et où toute prudence et toute modestie étaient jetées au vent, est devenue la période la plus obscure du XXe siècle, mythifiée dans un mirage de contradictions : une décennie engloutie. Détachés de leur contexte, les enregistrements des Beatles et de leurs contemporains continuent de résonner joyeusement dans les postes de radio, alors que la période qui leur a donné naissance est critiquée dans tous les autres secteurs des médias. Mais si les Beatles et les années soixante sont très étroitement associés, les ambiguïtés de celles-ci doivent sûrement se retrouver chez ceux-là. Dans ce cas, comment la musique du groupe a-t-elle fait pour échapper au procès d'intention aujourd'hui intenté à la

décennie qu'il reflète si parfaitement ?

L'un des détracteurs les plus précoces des années soixante fut John Lennon. En 1970, dans un entretien accordé au magazine *Rolling Stone*, il déclara que cette décennie d'insurrection sociale et de révolte contre-culturelle n'avait été qu'une sorte de bal costumé » Tout le monde s'est déguisé, mais rien n'a changé. » Pour Lennon, alors rendu austère par la « thérapie primale » de Janov ¹, les années soixante et, avec elles, les Beatles avaient divorcé de la réalité ; une abondance sans précédent avait nourri les rêves éveillés de la classe moyenne, exacerbés par l'usage des drogues. Désormais, insistait l'ex-Beatle thérapisé et désintoxiqué, « le rêve est fini ». Arborant une salopette, des tennis et une coupe en brosse délibérément provocatrice, il était esthétiquement disposé à faire le ménage. L'année suivante, il passait à la panoplie révolutionnaire : blouson de cuir noir, béret, badge de Mao. Dix-huit mois plus tard, on le verrait tituber ivre mort dans un restaurant de Los Angeles, une serviette de toilette sur la tête. Ainsi va la mode - si c'est bien de cela qu'il s'agissait.

Les rebelles punks de 1976-1978 voyaient les années soixante à peu près de la même façon, et leur musique dépouillée et furieuse faisait écho à l'esthétique de la vérité nue qui caractérisait l'album « primal » du Lennon de 1970. A leurs yeux, la décennie précédente s'était sottement vautrée dans l'auto indulgence, et elle avait été suivie de six années de gueule de bois au cours desquelles une complaisante grandiloquence avait remplacé l'énergie de la culture pop. Les « affreux hippies » - qui se considéraient comme beaux puisqu'ils s'appelaient eux-mêmes les *beautiful people* -, avec leurs idéaux vagues et leurs esprits ralentis par le LSD, étaient le problème ; la vitesse, le sarcasme et la laideur délibérée étaient la solution. (Code vestimentaire : cheveux en épis, maillots de corps déchirés, épingles à nourrice plantées dans les joues.) Au début des années quatre-vingt, les années soixante n'étaient plus qu'un sujet d'indifférence cynique pour les habitants de l'anti-société déréglementée de Margaret Thatcher, tout en devenant l'une des cibles habituelles de la comédie « alternative » de gauche. Bref, tout le monde les rejetait. Pantin dérisoire, le burlesque hippie était un rêveur hirsute et pathétique, avec son corps crasseux et son esprit explosé par les drogues. En même temps, cet objet de mépris semblait servir de bouc émissaire à un obscur sentiment de perte. Il paraissait aller de soi que les *sixties* n'avaient été qu'un défilé de mode totalement creux (idée bien caractéristique des années quatre-vingt) ; mais, si les

¹ NdA : Système créé par le docteur Arthur Janov, à Los Angeles, dans lequel la névrose de l'adulte est attribuée à la « douleur » refoulée des incidents traumatiques de l'enfance. Le malheur éprouvé durant ces « scènes primales » est extériorisé par une thérapie confrontationnelle au cours de laquelle le patient émet le « cri primal ». L'album intitulé *John Lennon / Plastic Ono Band* comporte de nombreuses références à cette technique.

ambitions des années soixante étaient vraiment à ce point inconsistantes et irréelles, pourquoi tant de ressentiment envers leur incapacité (supposée) à les réaliser ?

En tout cas, les hippies semblaient avoir au moins réussi quelque chose : à partir du milieu des années quatre-vingt, une nouvelle génération, lassée des productions mécaniques d'une bonne partie de la pop contemporaine, se tourna vers la musique passionnément imaginative des années soixante, vouant un culte aux enregistrements de Jimi Hendrix, des Doors, des Byrds, de Led Zeppelin et du Velvet Underground. Le seul artiste comparable des années quatre-vingt, Prince, fit un bref détour par les Beatles en pastichant leur période LSD dans son album *Around the world in a day* (« Le tour du monde en un jour »). Bon nombre de ses pairs se mirent à déclarer qu'ils n'adoraient pas seulement les sons des années soixante mais approuvaient aussi les idéaux qui leur étaient associés. A la fin des années quatre-vingt, cette réhabilitation stylistique de la décennie engloutie trouva un prolongement enthousiaste dans l'explosion de *l'acid house*, avec son « deuxième été de l'amour », sa mode psychédélique, ses *raves* dopées au LSD, et son échantillonnage éclectique des classiques de la *soul* des années soixante - tendance qui s'est maintenue jusqu'à présent du fait de l'usage constant de drogues favorisant l'amplification sensorielle, telles que l'ecstasy.

Au début des années quatre-vingt-dix, la vogue « rétro » des *sixties* recula temporairement devant une attaque en règle contre cette décennie, lancée par une culture politique de droite en quête d'un coupable à qui imputer le chaos social et économique qu'elle avait elle-même provoqué. Loin d'avoir échoué, proclamait cette critique, la révolution des années soixante n'avait que trop bien réussi. L'augmentation de la violence, des viols, des cambriolages, de la consommation de drogue, du nombre des divorces et des avortements, tout cela était dû à la société permissive censément fomentée par les gauchistes subversifs des années soixante. (De même que le déclin de la compétitivité industrielle et universitaire, du respect de l'autorité, et de la capacité de concentration en général.) En Amérique, les jeunes conservateurs accusèrent la génération de leurs parents - les *baby-boomers* nés à la fin des années quarante - d'avoir créé une culture du victimisme et de la dépendance, de la violence gratuite, de la consommation bas-de-gamme et du « politiquement correct » : bref, une inculture crasse. L'anti-institutionnalisme des années soixante, disaient-ils, avait fait naufrager le système éducatif national et mis à sac les comptes de la Sécurité sociale, provoquant un déficit budgétaire que les jeunes d'aujourd'hui passeront leur vie à rembourser (s'ils arrivent à trouver du travail). La révolution sexuelle de ces mêmes années n'avait abouti, pour sa part, qu'à un raz-de-marée pornographique et à la légitimation du divorce, qui avait engendré à son tour une catégorie de jeunes profondément asociaux et inemployables. Selon ces critiques, tout ce qui allait de tra-

vers dans l'Amérique moderne était un héritage des hédonistes irresponsables, apôtres de la gratuité, qui avaient « libéré » le festival de Woodstock au lieu de faire tranquillement la queue pour acheter leurs billets.

Les *baby-boomers* ripostèrent en soutenant qu'au contraire, l'écroulement des valeurs sociales qui s'était produit en Grande-Bretagne et aux États-Unis à partir du début des années quatre-vingt était principalement dû à la phobie des impôts, ruineuse pour la société, qui caractérisait la droite reaganienne. Reagan, soulignaient-ils, n'aurait peut-être pas repris explicitement à son compte la formule thatchérienne d'octobre 1987 selon laquelle « la société n'existe pas », mais son monétarisme disait la même chose en langage fiscal. Quant à Woodstock, qui avait indubitablement été un échec en termes financiers, son amateurisme brouillon n'était pas typique de la contre culture de la côte Ouest, car celle-ci, à la fin des *sixties* et au début des *seventies*, avait géré avec tant de succès ses propres réseaux de production, de vente et de distribution que le libertaire de droite Frank Zappa s'était senti obligé de rappeler aux entrepreneurs hippies qu'une économie alternative ne déclencherait pas plus de changements structurels que le fait de ne pas voter. Loin d'avoir modifié le système de l'intérieur, les radicaux de l'*underground* avaient plutôt été enclins à ignorer la société dans son ensemble, et ils ne pouvaient guère être considérés comme responsables de ces coûteux programmes d'assistance sociale pour lesquels ce n'étaient pas eux qui avaient voté, mais la majorité orthodoxe qu'ils méprisaient. Woodstock ne pouvait pas non plus (poursuivaient les avocats de la défense) être interprété dans le cadre platement matérialiste des années quatre-vingt-dix. L'essentiel de ce qui s'était passé dans les années soixante avait été de l'ordre d'une impulsion spirituelle, et les festivals gratuits étaient l'expression d'un sentiment partagé, propre à leur époque. En outre, si de vastes segments de la société, pratiquement dépourvus de droits civiques avant les années soixante, avaient trouvé une voix et bénéficiaient - enfin - d'un peu de justice sociale, c'était le résultat direct du changement d'attitude qui s'était produit durant cette décennie.

La permanence de cette polémique ne fait que confirmer l'importance des années soixante. Mais s'il est manifestement stupide d'imputer l'avidité sans scrupules de l'ère reagano-thatchérienne à une génération qui s'était montrée avant tout soucieuse de sociabilité fusionnelle et de morale, il serait tout aussi absurde de prétendre que les années soixante n'ont pas eu leur propre contingent d'imbéciles, de démagogues et de criminels. Haight-Ashbury², havre paisible de bohémiens jusqu'à l'invention du mouvement hippie au *Trips Festival* en janvier 1966, ne mit que deux ans à dégénérer en un ghetto dévasté par l'héroïne et la méthédrine. Rares furent les communautés hippies qui surent passer le cap des

² Quartier de San Francisco

années soixante-dix sans devenir, d'une façon ou d'une autre, des sectes religieuses. Pendant les affrontements des années 1968-1970, il y eut presque autant de provocations délibérées de la police par des *freaks*³ que de brutalités gratuites dues à des flics déchaînés. Une bonne partie de la rhétorique contre-culturelle - notamment l'idée fumeuse d'une société sans argent où tout serait partagé (l'« anarchisme de la société d'abondance ») - n'était que du charabia d'adolescents. Les vedettes de *l'underground* étaient souvent des sociopathes qui cultivaient la destruction pour elle-même, ou des opportunistes qui se mettaient en avant pour mieux préparer leur carrière à Wall Street ou Madison Avenue. Malgré tout cela, le sentiment qu'une société entièrement différente allait naître du jour au lendemain était alors très vif et largement répandu. Les impressions qui se formèrent dans cette ambiance suggestive étaient durables, et la conviction que les choses étaient en train de s'améliorer, si illusoire fût-elle, changea en profondeur la manière de voir de millions de gens. Pourquoi ?

Si l'on veut comprendre les années soixante, deux principes généraux doivent être pris en considération. 1° Ce qui se passait alors n'était en aucune façon homogène. De nombreuses tendances divergentes étaient à l'oeuvre en même temps, à différents stades de maturité ; une grande partie du caractère contradictoire de la décennie provient des interactions inattendues entre ces divers courants. 2° Les années soixante furent une réaction aux années cinquante - ce qui revient à dire qu'il ne serait pas équitable de porter un jugement sur les années soixante sans avoir pris en compte ce qui les suscita. S'il n'est pas infondé de faire remonter le « déclin des valeurs » à l'anti-élitisme des années soixante, il serait aussi erroné de négliger les causes de cet anti-élitisme que de l'imputer à tel ou tel groupe social de l'époque.

Les années cinquante furent peut-être relativement douillettes pour la génération qui avait enduré la Deuxième Guerre mondiale, mais leurs rejetons adolescents n'éprouvèrent durant cette période qu'un ennui suffocant, contre lequel le rock'n'roll leur permit de réagir de façon superficielle et décousue. Alors qu'ils ne faisaient que flirter avec la liberté, leur frères aînés - pour qui les années cinquante furent une « décennie de cauchemar »⁴ dominée par la paranoïa de la Guerre Froide et par des régimes sinistres sans légitimité morale - s'en prenaient plus sérieusement au *statu quo*. En Grande-Bretagne, c'était l'époque des *angry young men* (« jeunes hommes en colère »), aux États-Unis celle de la *beat generation*. Les premiers promènèrent leur révolte isolée contre la misère sociale et intellectuelle pendant quelques années, entre la désastreuse équipée de Suez⁵ et le

³ Hippies américains

⁴ NdA : Voir Fred J. Cook, *The Nightmare Decade*, Londres, Random House, 1971.

⁵ Expédition franco-britannique pour le contrôle du canal de Suez (octobre-novembre 1956), que le

boom économique sous Macmillan⁶. Les seconds, en revanche, furent un peu plus que de simples hérétiques de l'ère d' Eisenhower⁷, et ils donnèrent un véritable avant-goût d'un avenir révolutionnaire.

Souvent pris à tort pour une référence musicale⁸, le nom de la beat generation se référait en réalité au sentiment d'être durement traité par la vie et rejeté dans les marges désolées d'une civilisation matérialiste⁹. La « condition » beat, telle que la définissait (avec des accents apocalyptiques) son principal porteparole, Jack Kerouac, dépouillait l'individu de sa carapace sociale et le dotait par conséquent d'une clairvoyance épiphannique. Issus pour la plupart de la classe moyenne, les beatniks étaient des clochards visionnaires socialement aliénés : « sur la route », au sens propre comme au sens figuré. Cousins américains des existentialistes - dont le « chic » énigmatique séduisit Lennon et McCartney lors de leur séjour à Paris en 1961 et les fascina, dans sa version allemande (*Exis*), à Hambourg¹⁰ -, ils étaient moins préoccupés par l'intégrité de leur moi que par le dépassement des limites individuelles, et désiraient accéder à quelque chose qui se trouvait au-delà de l'expérience quotidienne. Ne sachant pas vraiment où ils allaient, ils se définissaient par ce qu'ils aimaient et ce qu'ils détestaient. Ils détestaient le matérialisme qui anesthésiait l'âme, qualifié de « monnaie-théisme » ; ils aimaient l'imagination, l'expression spontanée, le Zen. Ils détestaient les dépresseurs approuvés par la société (alcool, barbituriques) ; ils aimaient les stimulants interdits tels que la marijuana, les amphétamines et la mescaline. Ils détestaient le rationalisme, la répression, le racisme ; ils aimaient la poésie, la libre sexualité, le jazz. En quête d'authenticité, adoptant une attitude décontractée et cultivant le paradoxe, les beatniks furent la voix authentiquement religieuse de l'ère atomique. Ils exercèrent par là une influence déterminante, sur la contre culture des années soixante en Californie et à New York, et leur sensibilité parvint en Grande-Bretagne à travers les vers libres et familiers des poètes de Liverpool¹¹.

dirigeant égyptien Gamal Abdel Nasser venait de nationaliser.

⁶ Harold Macmillan, Premier ministre (conservateur) de 1959 à 1964. Le travailliste Harold Wilson lui succéda de 1964 à 1970.

⁷ Président des Etats-Unis de 1953 à 1961.

⁸ *Beat* (substantif) : battement, rythme.

⁹ *Beat* (adjectif) : battu, claqué, crevé.

¹⁰ Où ils séjournèrent de 1960 à 1962.

¹¹ Ville portuaire située au nord-ouest de l'Angleterre, face à la mer d'Irlande.

NdA : Comme dans le reste de cette introduction, le discours porte ici sur la société dans son ensemble, et non sur des milieux restreints et spécialisés. Les beatniks américains commencèrent à engendrer des disciples anglais dès 1959. Cette influence, d'abord sensible au sein du mouvement « protestataire » entourant la CND [« Campagne pour le désarmement nucléaire »] au début des années soixante, se diffusa en 1965 dans la contre-culture britannique naissante ; mais elle ne parvint à la connaissance du grand public qu'avec la publication, en 1967, de l'anthologie à succès des poésies d'Adrian Henri, Ro-

Fruit tardif de la crise spirituelle qui s'était ouverte dans la civilisation occidentale depuis le commencement de la scientisation du monde, la *beat generation* s'inscrivait dans une vénérable lignée historique. La « mort de Dieu », avec la perte concomitante d'un point de référence moral et de la foi ancienne dans l'immortalité personnelle, se répandit d'abord dans les milieux scientifiques il y a environ quatre siècles. À mesure qu'elle progressait, renversant tous les préjugés et redéfinissant subtilement les relations humaines, la démarche analytique de la science et les productions technologiques furent de plus en plus perçues comme une menace contre les prérogatives de l'imagination, suscitant des révoltes culturelles : le *Sturm and Drang* et le mouvement gothique à la fin du XVIII^e siècle, le romantisme et l'impressionnisme au XIX^e, le symbolisme et le surréalisme au XX^e. En même temps, la disparition d'un canon moral transcendant incita les artistes à explorer les frontières de l'éthique individuelle, repoussant les limites du comportement acceptable et faisant passer l'authenticité de l'expérience personnelle avant les dogmes transmis par le passé ou par la classe dominante. La sagesse reçue, les valeurs et les structures traditionnelles - tout ce qui donnait autrefois à la vie sa forme et sa stabilité fut remis en question. Les beatniks ne furent qu'une vague psychique de plus, provoquée par le caillou matérialiste que les savants de la fin du XVI^e siècle avaient jeté dans le paisible marais théocratique de l'esprit occidental ; et il en alla de même pour les années soixante, bien que le mot « vague » ne rende guère justice à la multiplicité des courants contradictoires et convulsifs qui les agitèrent.

En tant que rébellion d'essence libertaire contre des contraintes ressenties comme désuètes, les années soixante débutèrent par un raz-de-marée d'énergie juvénile fracassant la rigide moralité des années cinquante¹². Les Beatles in-

ger McGough et Brian Patten.

¹² Nda : La division du flux continu de l'histoire en décennies nettement distinctes est moins arbitraire qu'on ne pourrait le penser, ne serait-ce que parce que la conscience de vivre à une date précise exerce des effets sur le comportement humain et, par voie de conséquence, sur l'histoire elle-même. Les paniques de fin de millénaire en sont l'exemple le plus évident, et quelque chose d'analogue - en moins intense - s'est produit en Europe, au moins depuis deux siècles, avec les cycles du calendrier décennal. Le sentiment d'entrer dans une nouvelle décennie stimule le désir de nouveauté et de commencement, qui s'accomplit partiellement par le seul fait d'être présent dans les esprits. Il y a bien sûr un désaccord sur la date à laquelle les années soixante ont « métaphoriquement » commencé en Grande-Bretagne, l'écart allant de 1956 (rock'n'roll et Suez) à 1962-1963 (« avènement » des Beatles, coïncidant avec l'apparition d'une franchise sur les plans sexuel et politique jusqu'alors inédite dans la vie publique britannique). Certains prennent comme point de référence l'abolition du service militaire le 31 décembre 1960, bien qu'il soit peu vraisemblable que la conscription ait suffi à elle seule à contenir les forces psychologiques frustrées par les années cinquante. Il est intéressant de noter également que le milieu de la décennie se présente comme un « partage des eaux » : émergence de la contre-culture anglaise en 1965 ; apparition du LSD sur la scène mondiale et campagnes de presse contre la *beat music*

carrièrent la puissance de cette rébellion parce qu'ils possédaient la capacité - que personne alors ne soupçonnait, et eux-mêmes en furent les premiers surpris - d'être « les législateurs non reconnus de la révolte populaire »¹³. Nés à Liverpool au début des années quarante, John Lennon, Richard Starkey (Ringo Starr), Paul McCartney et George Harrison étaient des tard-venus dans la première génération britannique de *teen-agers* (concept sociologique forgé vers 1940 et plus tard adopté par les publicitaires, en reconnaissance de cette nouveauté de l'après-guerre qu'était le pouvoir d'achat des jeunes). Aux Etats-Unis, au début des années cinquante, le « conflit des générations », comme on disait alors, avait eu pour porte-parole *L'Attrape-cœur* de J. D. Salinger¹⁴ et certaines vedettes de l'écran telles que Dean et Brando. En Grande-Bretagne, cette séparation se fit jour au milieu de la décennie, avec l'apparition simultanée du rock'n'roll, de la télévision, de *Look back in anger* (« Regarde derrière toi avec colère »)¹⁵ et de la crise de Suez, qui fut la première fissure dans la façade de *l'Establishment* depuis 1945. N'importe quel film britannique de l'époque restituera l'ambiance collet-monté et la ségrégation des classes qui caractérisaient la vie sociale au Royaume-Uni. Le braiment des représentants des hautes sphères résonnant dans les actualités cinématographiques, l'odeur de privilège indu empestant l'atmosphère du Parlement et des Chambres, la vieille nostalgie des temps de guerre : tout conspirait à alimenter l'exaspération chez les jeunes. Lennon, en particulier, vomissait l'épaisse et pompeuse rigidité de ces années-là, se délectait des attaques satiriques et surréalistes que lançaient contre elle Spike Milligan, Peter Sellers et leurs amis dans l'émission de radio *The Goon Show* (« L'heure des crétins ») qui passait à la BBC. Pour lui comme pour les autres Beatles, l'arrivée d'Elvis Presley fut une révélation : « Le rock'n'roll était réel. Tout le reste était irréel. » Mais en l'espace

en 1966 ; mode des cheveux très longs et des vêtements colorés chez les hommes en 1966-1967 ; fin, vers la même époque, du rituel britannique désuet consistant à se lever respectueusement, dans les salles de cinéma, lors de l'exécution de l'hymne national, etc. (Pour ce qui est de la fin de la période, certains commentateurs ont déclaré que les *sixties* sont véritablement mortes le jour où John Lennon a été assassiné [le 8 décembre 1980] ; d'autres préfèrent fixer ce décès au 31 décembre 1970, date de la dissolution légale des Beatles, ou au 18 septembre 1970, jour de la disparition accidentelle de Jimi Hendrix. [On cite souvent aussi le 19 juin 1970, date de la défaite électorale des travaillistes, qui gouvernaient le Royaume-Uni depuis 1964.] De façon moins sentimentale, on peut considérer que les années soixante ont symboliquement pris fin le 17 octobre 1973 quand, en réponse à la guerre du Yom Kippour, l'Organisation des pays exportateurs de pétrole multiplia par quatre le prix mondial du brut, faisant cesser la relative abondance qui avait conditionné les dix années précédentes d'excès insouciant en Occident.)

¹³ NdA : L'expression est de Samuel H. Beer (*Britain against itself: the political contradictions of collectivism*, New York, Norton, 1982 : p. 139).

¹⁴ Roman paru en 1951, décrivant l'errance d'un jeune homme à travers New York.

¹⁵ Pièce de John Osborne (1956), jouée en français sous le titre *Jeune homme en colère* (Paris, Gallimard, 1962).

de trois ans, les conservateurs furent réélus, portés par le développement économique dont Macmillan s'était fait le chanfre, et la révolte rock' n'roll avait fait long feu avec la mise *hors de combat*¹⁶ de la plupart de ses figures de proue¹⁷.

La prospérité économique américaine et britannique, au tournant des années soixante, ne laissait guère supposer que la jeunesse furieuse du milieu des années cinquante renaîtrait de ses cendres. Aux Etats-Unis, les adolescents étaient saturés de distractions : automobiles, films de plage, idoles en socquettes, *surf music*. En Grande-Bretagne, les Vespas et les Lambrettas fournissaient aux jeunes, pour un prix abordable, un moyen de transport et un accessoire de prestige, les salles de danse et les cafés servaient d'exutoire à l'énergie excédentaire des adolescents, et la musique *pop* dégorgeait poussivement ses fournées successives de *skiffle*, de *trad*¹⁸ et de « vedettes adolescentes » bien propres sur elles, produites pour la consommation de masse à Denmark Street ou importés à la pelle des Etats-Unis. La prospérité avait même fini par émousser l'agressivité des *angry young men* ; d'anciens fauteurs de troubles tels que John Osborne et Arnold Wesker grommelaient désormais qu' « il n'y avait plus de grandes causes ». Les apparences étaient pourtant trompeuses. Sous la surface nette et polie de la culture britannique, vers 1960, couvait un cloaque purulent d'ignorance sexuelle, de préjugés et de répression qui ne s'était guère amélioré depuis le XIXe siècle. L'expérience érotique se confinait généralement à l'insatisfaction bienséante du mariage, tandis que les femmes étaient si constamment dépréciées qu'elles le remarquaient à

¹⁶ En français dans le texte.

¹⁷ NdA : Little Richard entra en religion et renia « la musique du diable » en 1957. En 1958, Elvis Presley fit son service militaire (jusqu'en 1960). La même année, la carrière de Jerry Lee Lewis sombra à cause de son mariage avec une fillette de quatorze ans. En 1959, Buddy Holly, Richie Valens et le Big Bopper moururent dans un accident d'avion, tandis que Chuck Berry était arrêté pour avoir franchi la frontière d'un État avec une mineure. En 1960, Eddie Cochran trouva la mort dans un accident de voiture où Gene Vincent fut grièvement blessé. Quelques mois plus tard, Larry Williams fut emprisonné pour une histoire de drogue.

¹⁸ Le *trad-boom* (retour en vogue du jazz « traditionnel » de la Nouvelle-Orléans) sévit en Grande-Bretagne au début des années cinquante, suivi par la mode du *skiffle*, sorte de folk-blues caractérisé par « une certaine forme d'amateurisme » : « On chantait avec éclectisme les blues et les "airs" du patrimoine folklorique négro-américain [...], avec l'appui d'une instrumentation hautement hétéroclite. [...] On est en droit de considérer ce style comme le point de départ du formidable élan d'autodidactisme qui produisit [...] la pop music anglaise de la décennie suivante. Le magnétisme d'un répertoire étranger à la culture populaire anglaise ainsi que l'apparente facilité de son abord technique déclenchèrent l'engouement du jeune public et furent à l'origine de nombreuses vocations ultérieures. On ne compte pas les musiciens anglais [...] pour lesquels le skiffle constitua une rampe de lancement » (Philippe BasRaberin, *Le Blues moderne depuis 1945* [1973], Paris, Albin Michel, 1986, p. 160). John Lennon, lui aussi, commença par jouer du skiffle au milieu des années cinquante avec son premier groupe, les Quarry Men, avant de se mettre au rock' n'roll.

peine, acceptant avec obéissance de porter des accoutrements humiliants et ne contestant pas véritablement l'idée, typiquement masculine, selon laquelle le viol serait le rêve secret de chaque femme¹⁹. Dans ce monde à la pensée lente, que la télévision ne contribuait pas à vivifier, les relations aimables de voisinage co-existaient avec une détestation à demi consciente de tout ce qui était différent - juifs, noirs, homosexuels - et avec une sévère conception de ce qu'il fallait tenir pour « convenable » et « décent ». Le service militaire gardait tout son prestige et le conformisme était universel. D'une suffisance sans bornes, la condescendance de la classe dirigeante se répercutait à tous les niveaux de l'échelle sociale ; tous les hommes de rang inférieur, dans quelque milieu que ce fût, se voyaient appeler par leur nom de famille, comme si le pays tout entier était un régiment. La Grande-Bretagne était grosse d'une frustration qui devait exploser tôt ou tard.

La déférence paisible qui caractérisait le pays au début des années soixante s'accompagnait d'un manque total de coordination de l'esprit et du corps. Le plus élémentaire sens du rythme était une rareté, et tous ceux qui ont vu des émissions de télévision telles que *Six-Five Special* et *Juke-Box Jury* se le rappelleront. (Quatre-vingt-quinze pour cent du public applaudissait obstinément à contre-temps.) Alors que les embrassades et les tapements de mains des sportifs d'aujourd'hui sont à peine moins mécaniques que ceux d'hier, l'inhibition rigide des joueurs anglais de cricket du début des années soixante était irrésistiblement comique, comparée à l'aisance naturelle des joueurs antillais en tournée. Il en allait largement de même aux États-Unis. Lorsqu'ils y débarquèrent en 1964, les Beatles furent abasourdis de découvrir à quel point les jeunes Américains blancs étaient « coincés ». La génération qui avait grandi avec les coupes en brosse, les appareils dentaires, les bagnoles rutilantes et le Coca-Cola ignorait tout du blues ou du rhythm'n'blues, et elle avait complètement oublié le rock'n'roll qui enflammait, à peine cinq ans plus tôt, ses frères et sœurs aînés.

Dans cette ambiance docile, l'un des courants les plus puissants qui animèrent les années soixante fut celui de l'émancipation des Noirs. Politiquement incarné par les luttes pour l'indépendance en Afrique et par le mouvement pour les droits civiques aux États-Unis, son impact le plus immédiat sur la culture blanche fut musical, à commencer par les disques de blues, de rock'n'roll et de rhythm'n'blues qui, importés à Liverpool par le biais des boutiques de la zone portuaire et de la base américaine de Burtonwood (connue sous le nom de « Petite Amérique »), inspirèrent les Beatles. L'influence qu'eurent sur eux les chanteurs, les musiciens, les compositeurs et les producteurs noirs fut déterminante au début de leur carrière, comme ils ne manquaient jamais de le reconnaître

¹⁹ NdA : Voir par exemple la pièce d'Ann Jellicoe *Le Knack* [1962], portée à l'écran par Richard Lester en 1965.

dans leurs interviews Des styles vocaux que le public blanc des Etats-Unis découvrit tardivement en pensant qu'ils venaient de l'étranger, des progressions harmoniques dont les critiques classiques crurent qu'elles venaient de Mahler, étaient le plus souvent adaptés par Lennon et McCartney à partir de disques de *doo-wop* ou de TamlaMotown²⁰ (en particulier ceux écrits ou interprétés par William « Sryyoke » Robinson). En ressuscitant, au milieu des années soixante, la révolte rock' n'roll de la décennie précédente grâce à des reprises de morceaux de Chuck Berry, de Little Richard, de Larry Williams ou des Isley Brothers, les Beatles contribuèrent grandement à introduire l'énergie, le style et l'émotion des Noirs dans la culture blanche, l'aidant à retrouver l'usage de ses sens sous-alimentés et favorisant, par là-même, la révolution « permissive » dans les comportements sexuels.

Si l'héritage noir fut l'une des sources primordiales des Beatles, tout ce qui passait à travers leur travail de composition et d'arrangement était remodelé avec une créativité dont peu d'autres artistes, quelle que fût leur culture d'origine, surent faire preuve. Même s'ils étaient gênés d'interpréter leurs reprises de rock'n'roll et de rhythm'n'blues en Amérique (surtout devant un public noir), leurs années de galère dans les bouges de Hambourg de 1960 à 1962 avaient mis assez de dureté et d'attaque dans leur jeu pour les placer sur un pied d'égalité avec tout ce que l'on pouvait alors entendre en concert dans le domaine de la musique pop aux États-Unis. En outre, ils étaient parfaitement conscients du fait qu'en tant que compositeurs de chansons ils ne le cédaient à personne, pas même à leurs anciens héros américains. Alors que les paroles de leurs premières chansons étaient un peu simplettes par rapport à celles de Chuck Berry, de Smokey Robinson, d'Eddie Cochran, de Leiber et Stoller ou des équipes qui travaillaient dans le *Brill Building* de New York, les Beatles laissaient leurs rivaux loin derrière eux en matière d'invention mélodique et harmonique, étonnant les professionnels blanchis sous le harnais avec leurs surprenantes séquences d'accords.

Plus qu'une simple nouveauté, cette pétulante absence d'orthodoxie fut l'une des caractéristiques essentielles des années soixante. Musiciens autodidactes, Lennon et McCartney ostentaient un dédain narquois envers l'apprentissage et l'exercice, craignant que les connaissances musicales ne tuent leur spontanéité en les faisant sonner comme n'importe qui d'autre. Ils partageaient cette attitude avec la plupart des autres jeunes compositeurs britanniques de chansons celles de Jagger et Richards, de Ray Davies, de Pete Townshend, de Syd Barrett, de Roy Wood ou de l'Incredible String Band partaient, elles aussi, d'un élément de sur-

²⁰ NdA : La plus prospère des firmes discographiques américaines dirigées par des Noirs, fondée en 1959 par Berry Gordy. Elle avait à son catalogue Smokey Robinson & the Miracles, Marvin Gaye, les Supremes, les Temptations, Stevie Wonder, les Jackson Five [...]

prise soigneusement entretenu, fondé sur l'absence de prévisibilité. Comme Irving Berlin et Noël Coward²¹, Lennon et McCartney n'étaient pas seulement incapables de lire la musique, mais bien décidés à ne pas l'apprendre²². Composant d'abord principalement à la guitare, ils intégraient des changements imprévisibles dans leurs morceaux en faisant se succéder les accords de façon inhabituelle et souvent au hasard, et poursuivaient sur leur lancée dans des directions inattendues en harmonisant au fur et à mesure en quarts et en quintes plutôt qu'en tierces conventionnelles²³. Bref, il n'avaient aucune idée préconçue de ce que serait le prochain accord, ouverture qu'ils exploitèrent consciemment et qui joua un très grand rôle dans certains de leurs plus grands succès commerciaux (par exemple *I want to hold your hand*)²⁴. Leur sens de la forme était tout aussi personnel, se traduisant par des phrasés irréguliers et des structures qui rendaient les chansons des Beatles, dès leurs débuts, constamment surprenantes²⁵. Sachant que le manque d'académisme de leur musique était la raison principale de sa vivacité et de son authenticité, ils empêchèrent la routine de s'installer en recherchant sans cesse de nouvelles méthodes et de nouvelles idées en commençant ou finissant les chansons dans la « mauvaise » tonalité, en employant des gammes modales, pentatoniques ou indiennes, en utilisant des effets de studio et des instruments exotiques, et en mêlant les rythmes et les idiomes avec une versatilité sans égale. Toujours

²¹ Auteurs de chansons, respectivement américain d'origine russe (1888-1989) - Irving Berlin a notamment composé *Cheek to cheek* - et anglais (1899-1973).

²² NdA : Le principe de Pope, selon lequel un peu de science est une chose dangereuse, s'applique tout particulièrement à la musique pop, où l'expertise technique tend à engendrer des chansons platement scolaires ou des exhibitions *kitsch* de pseudo-classicisme décoratif. Les chansons pop les plus originales ont invariablement été écrites par des artistes puisant dans leur propre fonds, tant en ce qui concerne la musique que les paroles. (Un prédécesseur des Beatles, sous ce rapport, fut Roy Orbison.) Dépourvus d'une parfaite maîtrise technique, rare dans leur univers, les compositeurs de chansons pop finissent généralement par se faire piéger en devenant à la fois trop compétents pour conserver leur spontanéité brute et trop peu pour traduire finement leurs meilleures idées, à supposer qu'ils en aient. (Le seul compositeur pop des années soixante qui ait su travailler avec une compétence technique parfaite sans affadir sa créativité fut Burt Bacharach, ancien élève de Milhaud, Martinu et Cowell.)

²³ NdA : Ce trait est probablement dû à l'influence de la musique traditionnelle britannique et irlandaise, filtrée par le skiffle [voir ci-dessus, p. note 19]. Cf. par exemple les quintes ouvertes faisant office de bourdon dans le pastiche de musique folklorique *Baby's in black*.

²⁴ NdA : Dans la deuxième moitié de la carrière des Beatles, Lennon se mit à composer au clavier, précisément parce qu'il maîtrisait moins ce type d'instrument que la guitare. Il avoua à *Rolling stone* en 1970 qu'il ne connaissait que les accords de piano les plus élémentaires - « Comme ça je me surprends moi-même ».

²⁵ NdA : Nourris des idéaux anticonformistes des beatniks et de l'existentialisme, Lennon et McCartney étaient instinctivement hostiles aux « normes » dans tous les domaines, de la philosophie de l'existence à la forme musicale. D'où la prédominance dans leurs chansons de la syncopation, des demi-mesures, des changements de tempo, des sections construites sur une métrique bizarre et, plus tardivement des agencements non linéaires.

en quête de nouvelles idées, ils expérimentèrent tout, depuis les enregistrements en boucle jusqu'aux drogues et aux procédures fondées sur le hasard, empruntées à l'avant-garde intellectuelle. Et, pour couronner le tout, chacun des trois Beatles qui écrivaient des chansons avait une façon différente de composer, ce qui donnait à leurs productions encore plus de richesse et d'imprévisibilité.

Tandis que la non-orthodoxie musicale du groupe attira rapidement l'attention des critiques de musique classique, l'incapacité de ces derniers à remarquer que le couple Lennon-McCartney recelait deux compositeurs distincts fut un trait révélateur, quoique compréhensible²⁶. Après tout, si le fait même que l'on puisse écrire et jouer sa propre musique était étonnant en 1962-63, l'idée qu'une équipe d'auteurs de chansons pouvait se composer, non d'un compositeur et d'un parolier, mais de deux auteurs-interprètes indépendants, était absolument inouïe. (Et que les Beatles aient inclus un *troisième* auteur-interprète, George Harrison, capable d'écrire ce que Frank Sinatra a appelé « la plus belle chanson d'amour des cinquante dernières années » - *Something* -, témoigne de la profondeur de leur talent.)

Les différences stylistiques sur le plan musical entre Lennon et McCartney furent très nettes dès le début. Reflétant sa personnalité sédentaire et ironique, les mélodies de Lennon tendent à monter et à descendre le moins possible, s'insinuant sournoisement à travers leurs harmonies grâce à des chaînes de notes répétées (*Help !*, *Tomorrow never knows*, *I'm only sleeping*), des oscillations de deux notes sur des intervalles minimales (*I should have known better*, *A hard day's night*, *I am the walrus*) ou des phrases répétées (*I feel fine*, *Rein*, *Lucy in the sky with diamonds*). Fondamentalement réaliste, il faisait instinctivement en sorte que ses mélodies restent proches des rythmes et des cadences de la parole, préférant colorer ses textes de timbres *bluesy* et d'harmonies plutôt que de créer des lignes mélodiques ayant une forme propre nettement identifiable. Celles de McCartney, au contraire, exhibent son énergie extravertie et son optimisme, se

²⁶ NdA : Voir l'article de Ned Rorem dans la *New York review of books* de janvier 1968 (où il dit aussi que les Beatles sont des Londoniens) et la première édition du *Penguin stereo record guide* [« Guide Penguin des disques en stéréo »], où les Beatles, apparaissant entre Bax [compositeur britannique] et Beethoven, sont crédités de la mention suivante : « compositeur principal, Paul McCartney ; parolier principal, John Lennon ». La croyance selon laquelle McCartney écrivait les musiques et Lennon les paroles provenait en partie des méthodes de travail en usage dans les équipes conventionnelles d'auteurs de chansons d'avant 1963, et en partie du fait que Lennon avait publié deux recueils d'histoires et de Poèmes. En réalité, il a écrit davantage de chansons des Beatles que McCartney (une dizaine de plus). De façon caractéristique, les recensions des disques des Beatles par des critiques de musique classique, bien que techniquement précises, passent à côté de l'esprit de leur musique ou l'évaluent en fonction de critères inappropriés. Faisant preuve d'une pénible absence d'oreille, Glenn Gould déclara que les chansons des Beatles tenaient moins bien la route que celles qu'écrivait Tony Hatch. Pour Petula Clark.

développant librement sur la portée en explorant toutes les gammes sur de larges intervalles, couvrant souvent plus d'une octave. Son expression est celle d'un mélodiste-né, un créateur d'airs capables d'exister indépendamment de leur harmonie – alors que les lignes mélodiques de Lennon tendent à être allusives, plutôt des ambiances que de véritables mélodies, et ne fonctionnent qu'avec leur accompagnement (cela est particulièrement vrai des créations plus chromatiques de sa dernière période). Autrement dit, alors que les airs que chacun d'eux écrit sont marqués par un taux inhabituel de notes étrangères²⁷, la méthode de McCartney est pour ce qui est des intervalles qu'il emploie, « verticale » (mélodique, consonante), tandis que celle de Lennon est « horizontale » (harmonique, dissonante).

Sur un plan moins étroitement structurel, les deux auteurs incarnent le conflit classique entre vérité et beauté. Considérant la musique comme un véhicule des pensées et des sentiments, Lennon mettait en avant l'expression au détriment de l'élégance formelle, qui n'avait à ses yeux ni intérêt ni valeur en soi. Intuitif, il se souciait peu de technique et pas du tout des règles, s'appliquant même à les violer scrupuleusement. En conséquence, tout en étant parfois obsessionnelle et hargneuse, sa musique se trahit rarement elle-même et ne tombe presque jamais dans le mauvais goût. McCartney, en revanche, naturellement porté sur les aspects formels de la musique (quoique de façon totalement spontanée), produisait presque entièrement d'instinct un travail techniquement « achevé », son jugement harmonique se fondant essentiellement sur une parfaite justesse et une très bonne oreille²⁸. Mais bien que sa musique, à ses meilleurs moments, soit tout sauf inexpressive, il pouvait, entraîné par sa propre facilité, verser dans un pur formalisme sans signification, débouchant sur une jolie mais un peu mièvre, de creux exercices de style, voire d'horripilantes fautes de goût²⁹.

Unis par leur amour commun du rock'n'roll, Lennon et McCartney furent psychologiquement cimentés par la triste coïncidence d'avoir perdu tous les deux

²⁷ Une « note étrangère » (en anglais *non-chordal note*) est une note que l'on ajoute à un accord mais qui n'en fait pas partie.

²⁸ NdA : Dans son enfance, il avait fait un peu de piano et de trompette avec son père Jim (qui avait appris tout seul à en jouer), et il se montra toujours beaucoup plus curieux en matière musicale que Lennon, appréciant, entre autres choses, les airs d'opérette et de music-hall, le jazz traditionnel et la musique classique. À Hambourg, âgé de dix-neuf ans, il fut intrigué par les disques de Stravinsky que possédait [son amie] Astrid Kirchherr, et il écouta Stockhausen longtemps avant que Lennon n'ait manifesté le moindre intérêt pour l'avant-gardisme

²⁹ NdA : Par exemple la chanson *Maxwell's silver hammer*. La désinvolture parois écervelée de McCartney est l'indice d'un engagement envers ses propres sentiments plus superficiel que chez son maussade maussade. La forme et la surface de la vie et de l'art l'intéressent davantage que la profondeur et les contradictions, ce qui se manifeste dans son goût pour la sonorité des mots au détriment de leur signification. Cette facette de sa personnalité devint plus évidente après la séparation des Beatles, quand les sarcasmes de Lennon ne furent plus là pour le faire réagir contre ces penchants.

leur mère au début de l'adolescence. Mais bien qu'ils n'aient jamais perdu leur profond respect pour le talent de l'autre, leur tempérament et leur ego les firent diverger en tant qu'auteurs, au détriment de la pleine collaboration de leurs débuts. Pendant la plus grande partie de la vie du groupe, leur partenariat fut un arrangement formel, chacun d'eux écrivant l'essentiel de ses propres chansons avant de les soumettre à l'examen de l'autre, qui apportait, si nécessaire, des modifications et des additions. Ceci dit, leur complicité créative engendra cette atmosphère électrique de compétition fraternelle qui était le secret de l'extraordinaire capacité de s'améliorer dont firent preuve les Beatles ; et lorsqu'ils collaborèrent effectivement, les résultats furent presque toujours remarquables, tant leurs personnalités et leurs dons étaient complémentaires.

L'apparition des Beatles en 1962/1963 précéda de peu la chute du conservatisme politique en Grande-Bretagne. Coincé entre ses promesses électorales et une crise de la balance des paiements, le gouvernement travailliste d'Harold Wilson fut obligé d'augmenter les impôts en 1964 (y compris celui, écrasant, sur les grandes fortunes, contre lequel George Harrison exprima sa hargne dans *Taxman* [1966]). Par chance, la stabilité du marché immobilier, soutenue par le plein emploi, engendra rapidement une explosion de la consommation des jeunes.

Sous l'égide des Beatles, l'« invasion britannique » du hit-parade américain, qui dura deux ans [1964-1965], fit du Royaume-Uni le centre du monde de la pop, avec une floraison de talents comme on n'en avait jamais vu (et comme on n'en reverrait plus par la suite). Tandis que le *pop art* et l'*op art* britanniques faisaient fureur dans les galeries d'art, une nouvelle génération de créateurs de mode, de mannequins et de photographes suivit la piste tracée par Mary Quant en forgeant l'esthétique du *Swinging London*³⁰, vers lequel les réalisateurs de cinéma affluèrent dans l'espoir d'insuffler un peu de cette excitation dans leurs films. D'immémoriales barrières de classes s'écroulèrent du jour au lendemain, et les accents du Nord et des faubourgs de Londres se firent entendre dans les milieux jusqu'alors exclusivement réglés sur Oxford et Cambridge, de la télévision, de la publicité et des relations publiques. Les cheveux s'allongèrent, les jupes raccour-

³⁰ « C'est en 1955 que la styliste Mary Quant ouvre avec son mari Alexander Plunket Greene la boutique *Bazaar* dans King's Road et produit des vêtements en réaction à la mode convenue des années 50. Au début des années 60, ses créations, connues sous le nom de *Chelsea Look*, ont un très gros succès aux États-Unis, mais c'est en 1964-65 que Mary Quant connaît la notoriété internationale en dessinant la *miniskirt*. La minijupe devient pour les femmes l'un des symboles du *Mod Look* et de ce que l'on commence à nommer le *Swinging London* (l'expression apparaît dans le magazine américain *Time* en 1966) » (Bertrand Lemonnier, *The Wilson Years : évolution politique, économique, sociale et culturelle de la Grande-Bretagne de 1964 à 1970*, Paris, Messene, 1998, p. 119).

circient, et le soleil se mit à briller sur une Grande-Bretagne rajeunie, alerte, et bien décidée à se payer le meilleur temps qui soit.

Même si le changement était spectaculaire, plusieurs de ses effets restèrent locaux ou ambigus. La répression sexuelle d'autrefois disparut complètement de l'univers de la nouvelle jeunesse métropolitaine « sans classes », mais il fallut une décennie de plus pour qu'elle commence à disparaître ailleurs ; et tandis que la censure reculait, que l'homosexualité cessait d'être un délit, et que les femmes jouissaient des bienfaits de la pilule et de l'avortement à la demande, le relâchement des lois hyper-restrictives sur le mariage créa inévitablement les conditions du remplacement des liens conjugaux par des « relations » dans les années soixante-dix, et de l'effondrement à grande échelle du noyau familial dans les années quatre-vingt. La gratification sexuelle immédiate devint l'idéal d'une société où la fréquentation des églises décroissait en proportion inverse de l'achat de téléviseurs. Tandis que la tradition devenait obsolète et qu'un christianisme à bout de souffle perdait de son influence, l'attitude nostalgique et la croyance en une compensation céleste des malheurs de l'existence céda progressivement la place, dans l'ensemble de la population, à un accent enthousiaste mis sur le présent, associé à l'attente impatiente d'un paradis social sur terre dans un proche avenir.

L'insistance sur l'amusement informel et immédiat, caractéristique de la jeunesse britannique à l'apogée de l'ère pop (1965-1967), fut moins forte à l'étranger, en particulier aux Etats-Unis, où deux autres mouvements socioculturels commençaient à naître. Héritier de la *beat generation* de la fin des années cinquante, le premier de ceux-ci prit la forme d'une « contre-culture » radicale qui, en opposition à la tendance générale de la société au matérialisme, surgit en Californie, principalement dans la ville et la région de San Francisco. Quoique fondée sur la libération sexuelle et étayée par des idées religieuses importées d'Orient, la contre-culture tournait essentiellement autour de la drogue, et surtout d'une drogue bien précise : le diéthylamide 25 de l'acide lysergique, ou LSD. Synthétisé en 1938 par un chimiste suisse à la recherche d'un médicament contre la migraine, le LSD est un puissant hallucinogène dont la fonction est de congédier temporairement le *concierge* neuronal du cerveau, laissant l'esprit se débrouiller comme il peut avec les impressions sensorielles qui affluent sans prévenir : une expérience désinhibée de la réalité, qui modifie profondément le regard que l'on porte sur elle. Ajouté par le docteur Timothy Leary à la pharmacie contre-culturelle déjà existante - marijuana, mescaline et champignons mat -, le LSD attira l'attention des médias au début de 1966 quand plusieurs pays commencèrent à l'interdire, tandis que l'ancien poète *beat* Allen Ginsberg invitait tous les Américains en bonne santé de plus de quatorze ans à effectuer au moins un *trip* (un voyage) afin de percevoir « le Nouveau Désert de l'Amérique des machines » tel qu'il était

vraiment. « S'il doit y avoir une révolution en Amérique », déclarait Ginsberg, « elle se fera de cette façon ».

La vision de la vie que procurait le LSD se traduisait par un refus souriant de juger ; la pensée « normale », incluant toute la gamme des opinions politiques de l'extrême-gauche à l'extrême-droite, était considérée comme fondamentalement démentielle. Pour ceux qui étaient illuminés par la drogue, les problèmes et les divisions de l'humanité cessaient d'exister réellement et n'étaient plus qu'une question de perception. Grâce au LSD, l'humanité pouvait transcender son « état primitif d'irresponsabilité névrotique »³¹ et, réalisant l'unité profonde de l'univers, se mettre directement en marche vers l'utopie. Mais ce n'était pas la seule prescription utopique disponible. Née des *freedom rides* (« voyages de la liberté ») organisés par le mouvement pour les droits civiques³², la « nouvelle gauche » américaine offrait une autre voie : une croisade néosocialiste pour le réarmement moral visant à discréditer le système - l'« élite du pouvoir »³³ perçue comme dirigeant la marche somnambulique d'une *Amerika* droguée par les médias -, et plus spécifiquement sa création supposée, la guerre du Vietnam. Centré sur l'organisation des « Étudiants pour une société démocratique »³⁴, ce mouvement avait pour cadre les campus, ses troupes étaient majoritairement jeunes, profondément idéalistes et pleines d'autosatisfaction. Il avait donc beaucoup de points communs avec les mouvements de contestation estudiantine qui commençaient à se développer en France et en Allemagne, avec leur révolte oedipienne contre, chez les uns, le vieux Parti communiste et, chez les autres, la conspiration du silence de l'après-guerre au sujet du nazisme. Dans tous les cas, la cible principale était la « tolérance répressive »³⁵ d'une hiérarchie institutionnelle, insensible et dépourvue de mandat moral, contre tout ce qui était nouveau, jeune, sans préjugés, expérimental et irresponsable.

Même si elles se faisaient mutuellement concurrence, la « nouvelle gauche » hyper-politisée et la contre-culture « acide » apolitique se recoupaient sur plus

³¹ NdA : Formulation satirique tirée du scénario écrit par Jean-Claude Forrest pour le film *Barbarella*, réalisé par Roger Vadim (1967).

³² En 1961, des militants noirs et blancs s'installaient dans les autobus pour protester contre la ségrégation raciale.

³³ C. Wright Mills, *The Power Elite*, New York 1956 ; ed. fr. « *L'élite du pouvoir* », Maspero 1979

³⁴ *Students for a democratic society* (SDS), organisation regroupant principalement des étudiants blancs, fondée en 1962. « Suivant de peu celle du mouvement noir, la radicalisation du SDS souligne la déception des étudiants blancs à l'égard des démocraties. En 1966, s'inspirant du concept de *black power*, il en appelle au "pouvoir étudiant", *student power* [...]. Dans le préambule d'une déclaration du SDS, on peut lire : « Notre but est la destruction de l'impérialisme américain et l'avènement d'un monde sans classes grâce au communisme mondial » (Christiane Saint-Jean-Paulin, *La Contre-culture : Etats-Unis, années 60, la naissance de nouvelles utopies*, Paris, Autrement, 1997, p. 29).

³⁵ L'expression est de H. Marcuse.

d'un point. Les communautés hippies et l'économie alternative reposaient à la fois sur l'idéologie des « structures parallèles » promue par le « Comité non-violent de coordination étudiante »³⁶ et sur la philosophie des Diggers, groupe anarchiste de San Francisco nourri au LSD, qui tirait son nom et son inspiration d'un mouvement prote-communiste anglais du XVIII^e siècle. Dans les *sit-ins* et les manifestations qui se succédaient sans cesse à Berkeley pendant les années soixante, il était souvent impossible de distinguer ces deux courants culturels, bien que la tendance à l'agitation et à l'affrontement caractéristique de la « nouvelle gauche » soit devenue nettement moins à la mode à l'apogée de l'influence du LSD, en 1966-67. En tout cas, ce phénomène aux multiples aspects exerçait une grande fascination, incitant des centaines de milliers de jeunes pèlerins à se rendre à San Francisco pour « jouer des bongos dans la crasse », selon la formule sarcastique de Frank Zappa³⁷ Pendant l'enregistrement de *Sergeant Pepper*, qui eut lieu précisément à cette époque, les Beatles furent plus influencés par ce ferment que tous les autres groupes britanniques. McCartney et Harrison s'étaient même rendus en Californie pour se faire leur propre idée de ce qui était en train de se passer.

Le fait que quelque chose d'inhabituel était dans l'air s'entend encore aujourd'hui dans la plupart des enregistrements du moment : un optimisme léger et joyeux, nimbé de spiritualité, avec un côté informel, excitant et frais (essentiellement dû, selon McCartney, à la prise de drogues)³⁸. Aux yeux de quelques-uns, néanmoins - comme le grinçant Zappa, les réalistes urbains du Velvet Underground, ou les Doors dans leurs chansons les plus sombres -, tout cela n'était que mignardise, rêve éveillé. Dans les rangs des Beatles, ce scepticisme était la prérogative de Lennon, dont les principales chansons dans le style de « 1967 », *All you need is love* et *Across the universe*, sont peu convaincantes comparées à la pièce de résistance écrite par Harrison pour *Sergeant Pepper*, le morceau *Within you without you* - et bien moins authentiquement personnelles que l'agressif *I am the walrus* ou le tragico-transcendant *A day in the life*. Lennon

³⁶ *Student nonviolent coordinating committee* (SNCC), organisation regroupant principalement des étudiants noirs, fondée en 1960. Petit à petit, le SNCC « abandonne ses principes de non-violence et ne tarde pas à rejeter ses éléments blancs ; [...] en 1967, [son dirigeant] Rap Brown lance un appel direct à la révolution armée » (ibid., p. 28-29).

³⁷ NdA : Dans la chanson *Flower punk* (« Connard à fleurs »), sur l'album de 1967 *We're only in it for the money* (« On est juste là pour le pognon ») dont la pochette était une parodie de l'album des Beatles *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band*.

³⁸ NdA : Le meilleur témoignage de cette ambiance reste *Sergent Pepper*, même si tous ceux qui étaient là à l'époque auront sans doute en tête tel ou tel disque particulier incarnant par excellence « l'esprit de 67 ». Je retiendrais personnellement le bouillonnant et extatique *The Eleven*, figurant sur l'album de Grateful Dead intitulé *Live Dead* (1970).

soulinha plus tard : « Paul disait "Venez voir le spectacle"³⁹ moi, je disais "J'ai lu le journal aujourd'hui, oh là là..."⁴⁰. » À cet égard, il anticipait le passage de 1967, l'année de la paix et de l'amour, à 1968, « l'année des barricades ». Il était tellement conscient de l'inéluctabilité de l'affrontement entre la contre-culture et les institutions qu'il écrivit sa chanson polémique *Revolution* plusieurs mois avant les « événements » de mai 68, dans l'atmosphère raréfiée de la retraite himalayenne du Maharishi Mahesh Yogi, à Rishikesh.

S'il avait pris part au pèlerinage à San Francisco en 1967, Lennon aurait sans doute noté la tendance à la commercialisation de la contre-culture et l'imminence de sa plongée dans les drogues dures, et il en aurait fait le thème d'une chanson ironique ; mais il était trop absorbé par son exploration psychédélique intérieure pour s'en soucier. Partagé entre le repli sur soi et l'abnégation utopiste, son seul point commun avec les utilisateurs typiques de LSD était son désir de croire que les effets de la drogue seraient nécessairement positifs. S'il frôla dangereusement la perte d'identité (voir sa chanson *Tomorrow never knows* [1966]), ce ne fut pas à cause d'un « mauvais *trip* » catastrophique, mais d'un excès prolongé d'auto-indulgence. D'autres furent moins chanceux et subirent des lésions permanentes, voire fatales. Mais pour les masses d'utilisateurs de LSD (qui, à la fin des années soixante, comptèrent plusieurs millions de jeunes hommes et de jeunes femmes parmi les plus intelligents de leur génération), les effets de ce puissant hallucinogène furent relativement bénins, même si à long terme ils se révélèrent insidieux.

Le paradoxe de ce qu'on appelait « la drogue de l'amour » était que l'empathie universelle qu'elle suscitait se traduisait rarement par un amour concret pour un autre être humain. Cet effet était dû à l'auto-négation caractéristique de l'expérience du LSD, où l'individualité cessait de paraître importante en elle-même. En prenant du LSD, les gens normaux devenaient capables d'éprouver directement l'état de « conscience océanique » auquel les mystiques ne parvenaient qu'au terme de plusieurs années de préparation, après avoir franchi divers degrés d'élévation spirituelle. La plupart d'entre eux furent naturellement portés à conclure que la réalité était un chaos d'énergies dansantes sans signification ni but. Comme il était impossible d'évaluer un tel phénomène, tout ce qu'on pouvait faire était de l'éprouver. Il y avait ainsi, au cœur de la contre-culture, une béance morale : non pas Dieu, mais le Vide, enchâssé dans ce que le magazine *Rolling Stone* appelait « le fou rire cosmique ». Il s'ensuivait une vision du monde dépourvue de cadre et de stabilité ; une étude sociologique réalisée à l'époque note en effet que les hippies se complaisaient dans un sentiment d' « insécurité onto-

³⁹ Citation approximative de la chanson *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967).

⁴⁰ Dans la chanson *A day in the life* (1967).

logique », traitant ceux qui recherchaient des vérités et des valeurs fixes avec une malicieuse ironie que leurs victimes percevaient rarement et ne comprenaient jamais⁴¹.

En dépit de tout cela, le point de vue hippie - s'il est possible d'assigner un état d'esprit précis à un groupe aussi hétérogène - n'avait rien de désinvolte. <Comparée à celle, terne et plutôt déprimante, des *travellers* d'aujourd'hui>, leur culture était kaléidoscopiquement inventive, activement vouée à l'acquisition d'une connaissance de soi et à la promotion d'une mutation sociale radicale⁴². En dénigrant les hippies, les punks de 1976/1977 prirent pour cible une caricature ; ils ne comprenaient ni de près ni de loin ce contre quoi ils s'imaginaient être en train de se rebeller⁴³. Le communalisme hippie était réel sans être idéologique, et plusieurs de ses orientations - esprit ouvert à l'égard du sexe, intérêt pour la spiritualité, souci pionnier de l'écologie, enthousiasme pour les technologies et les médecines alternatives - furent rapidement assimilées par les couches les plus intelligentes de la société. Les hippies engagés, qui plus est, comprirent bientôt le danger que représentaient les drogues, et préférèrent poursuivre leur quête intérieure en explorant les mystiques orientales. (Leur respect de la tradition - pourvu qu'elle fût plus ancienne que celle de la génération précédente - contrastait nettement avec l'esprit iconoclaste de « table rase » de leurs rivaux gauchistes, parmi lesquels se trouvaient les précepteurs des punks : les situationnistes.) Mais seule une petite minorité de ceux qui avaient pris du LSD adopta sérieusement ce style de vie. Pour la majorité, l'auto-contemplation se transforma en auto-complaisance, et le joyeux détachement dégénéra en une espèce de jeu nihiliste dont la sordide philosophie « discordienne » de la trilogie *Illuminatus !* constitue

⁴¹ NdA : Paul E. Willis, *Profane Culture*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1978.

⁴² Les *travellers* (voyageurs) ou *backpackers* (porteurs de sac à dos) parcourent le monde sans relâche. « Seuls sur les routes, sans engagements professionnels, libérés du contrôle exercé par les proches, les *backpackers* peuvent s'inventer une identité, jouer une partition inédite, raconter des fables : personne n'est en mesure de les contredire. Dans leur pays, ils se sont vu attribuer une place : incertaine pour les marginaux, monolithique pour ceux qui ont un travail. Ils ont entendu parler de globalisation, de processus irréversible. Le voyage est une revanche contre le rôle qu'on a voulu clouer au marteau dans leur dos. Ils deviennent insaisissables » (Alexandre Kauffmann, *Travellers*, Équateurs, 2004, p. 148). Mais ils se trouvent dans une « position intenable » : « isolés à la fois de leurs pays d'origine et des populations locales, incapables d'accepter le statut de touristes, ils sont condamnés à fuir éternellement leur ombre. Dans cette course sans fin, ils optent pour la stratégie de la terre brûlée : dès qu'une destination est souillée par leurs semblables, les *backpackers* prennent le large, en quête d'autres "paradis vierges". Du Pérou à l'Inde en passant par le Mozambique, ils laissent dans leur sillage des *guesthouses* [sortes d'auberges de jeunesse], des cafés Internet, des bars au folklore hippie, des menus offrant des *continental breakfast*, des stands de CD et de Birkenstock » (*ibid.*, p. 81).

⁴³ NdA : « Le point fondamental de la contre-culture est que ceux qui en faisaient partie vivaient comme des *stars*. Les hippies étaient en quelque sorte des aristocrates » (Peter Roberts).

un parfait exemple⁴⁴.

Propagé à travers une mixture de drogues et d'idées assez vagues, ce qui avait débuté comme un engouement pour l'indéterminisme chez les artistes modernes entra dans la conscience commune via la culture pop de la fin des années soixante. Le résultat fut ce qu'on pourrait appeler la « mentalité rock » : un état d'esprit se traduisant régulièrement, au cours des dernières décennies, par des meurtres irrationnels et des pactes suicidaires, l'urgence évinçant l'éthique sous la tutelle hasardeuse de paroles de chansons plus ou moins incohérentes⁴⁵. Les Beatles contribuèrent substantiellement au développement du goût amoral pour l'absurde avec les divers collages de paroles et d'effets aléatoires qui parsèment leur production tardive ; ils en subirent le contrecoup avec l'hystérie autour de la prétendue mort de McCartney⁴⁶, puis avec l'assassinat bien réel de Lennon par un admirateur dément en 1980. De la même façon, le relativisme ludique de l'été 1967 et du *flower power* enfanta sa monstrueuse progéniture d'extrémistes rendus fous par l'acide, dans les années 1968-1969 : les Motherfuckers⁴⁷, la « famille » Manson⁴⁸, le « Parti du Cocktail Molotov » et les Weathermen⁴⁹. L'inconvénient du LSD était qu'il pouvait transformer ses utilisateurs en n'importe quoi - en pacifistes arborant des colliers de fleurs comme en guérilleros urbains brandissant des armes à feu.

Le lien le plus explicite entre l'« acide » et la violence anarchiste fut établi par les *Weathermen*. Responsables de plusieurs milliers d'attentats à la bombe contre

⁴⁴ NdA : Le roman *Illuminatus !*, de Shea et Wilson (1975)*, où toutes les références cryptiques susceptibles d'avoir jamais mis en transe un esprit imbibé de drogues sont fondues dans une gigantesque intrigue politique, connut une vogue passagère chez les survivants de la contre-culture au milieu des années soixante-dix. Il est intéressant de comparer cette théorie paranoïaque de la conspiration avec celle de Charles Manson. [* Trad. Fr. Des deux premiers tomes par Guillaume Fournier, Paris, Librairie des Champs-Élysées, 1998 - 1999.]

⁴⁵ NdA : À la fin des années soixante-dix, les vedettes pop les plus intelligentes comprirent le danger de la chose et cessèrent d'adopter des poses inquiétantes, ou firent en sorte que ce type d'attitude soit compris comme étant plus ou moins ironique. Dans le secteur, intellectuellement attardé, du *heavy metal*, la tradition de la posture « rock » est restée intacte, accouchant d'une suite ininterrompue d'obsessions sinistres ou tragiques (et suscitant une contre-attaque des fondamentalistes chrétiens).

⁴⁶ Des *fans* persuadés que tout avait un sens dans les disques des Beatles se mirent à interpréter les textes de leurs chansons et les couvertures de leurs albums, croyant y trouver des preuves de la mort de McCartney en 1967 et de son remplacement par un sosie.

⁴⁷ « Salopards » ou « enfoirés ». Coordination de « groupes d'affinités », petites cellules pratiquant la guérilla urbaine à New York.

⁴⁸ Charles Manson et sa « famille » assassinèrent Sharon Tate et plusieurs autres personnes en avril 1969. Manson avait cru entendre l'ordre d'exécuter l'actrice dans les chansons des Beatles *Piggies* et *Helter skelter* (1968).

⁴⁹ Les « présentateurs de la météo ». Organisation armée issue en 1969 d'une scission du SDS (voir ci-dessus, note 35).

des institutions américaines de 1969 à 1972, ils s'efforcèrent de contrecarrer toute tentative d'infiltration par le FBI et la CIA en organisant des réunions où toutes les personnes présentes prenaient du LSD, partant du principe qu'aucun agent secret ne pourrait maintenir sa fausse identité pendant un *trime* d'acide. En 1970, ce groupe - rebaptisé *Weather People* par égard pour ses nombreux membres féminins, très sensibles à la question de l'égalité des sexes, - « libéra » le gourou de l'acide Timothy Leary, salué comme une figure-clé de « la révolution », en le faisant s'évader d'un quartier de très basse sécurité. S'exhibant, revolver au poing, avant de s'enfuir pour l'Algérie, l'ex-prophète de l'amour et de la paix exhorta ce qui restait de son crédule public à lever son « cul pieux et non-violent » pour libérer par la force des armes tous les autres représentants de la société alternative, autrefois bénigne, qui avaient été mis en prison. Les Beatles n'avaient rien à voir avec tout cela, mais Lennon, après avoir abandonné sa position sceptique, accepta d'écrire *Come together* en 1969 pour la campagne électorale de Leary en Californie, et écrivit plus tard une chanson à la gloire du membre des « Panthères blanches » John Sinclair⁵⁰, allant même jusqu'à inviter le risible Jerry Rubin à jouer des bongos dans son pseudo-révolutionnaire New York Group. En vérité, pratiquement tout ce qui se produisit de significatif à leur époque, si stupide ou discutable que ce fût, trouva presque immédiatement une place dans la vie et dans l'oeuvre des Beatles.

Bien que la révolte de la jeunesse de la fin des années soixante ait dégénéré en une affreuse farce, pleine de rhétorique volontariste et de violence aveugle, il serait grossièrement erroné de négliger le rôle essentiel joué dans cette transformation par la froide et arrogante répression qui fut la réponse des institutions de l'époque⁵¹. Aussi brutale que celle qui s'était abattue sur le mouvement pour les droits civiques, la riposte des administrations chargées du maintien de l'ordre fut massive et paramilitaire, utilisant tous les moyens, y compris le sabotage, l'espionnage et l'agression physique. Si les Yippies d'Abbie Hoffman⁵² eurent une grande part de responsabilité dans l'émeute qui éclata lors de la convention démocrate de Chicago en août 1968, la violence policière (comme à People's Park [Berkeley, Los Angeles] en 1969 et à l'université d'État de l'Ohio en 1970) fut sauvagement disproportionnée et bien faite pour engendrer des réactions ex-

⁵⁰ Dans l'album *Some time in New York City* (1972). Les *White Panthers* étaient une organisation contestataire qui, comme son nom l'indique, se voulait l'équivalent blanc des *Black Panthers*.

⁵¹ NdA : Cf. le procès des « huit de Chicago » en 1969 [incluant Hoffman et Rubin (voir note suivante), ainsi qu'un membre des « Panthères noires »] et d'autres parodies judiciaires du même genre dans l'Amérique et la Grande-Bretagne de l'époque

⁵² Abbie Hoffman fonda en 1968 avec Jerry Rubin le Yippie, *Youth International Party* (« Parti international de la jeunesse »).

tremistes - ce qui était sans doute exactement le résultat visé. La répression n'était pas seulement la conséquence de l'irritation des « cols bleus » face à l'exhibitionnisme « antipatriotique » d'une foule d'enfants gâtés issus de la classe moyenne. Le gouvernement américain, inquiet à la fois par les ghettos noirs en flammes et par l'ampleur des protestations contre la guerre du Vietnam, voyait dans la critique sociale proposée par la contre-culture une menace directe contre la sécurité nationale. Les hippies et les gauchistes, dûment amalgamés, constituaient un « ennemi de l'intérieur » qu'il fallait écraser. Ce qui avait commencé comme un conflit sérieux mais pacifique entre le conservatisme parental et l'idéalisme juvénile devint progressivement un choc frontal entre un passé répressif et un avenir ultralibertaire⁵³.

L'axe de cette collision était le présent révolutionnaire, le « maintenant » où la satisfaction de toutes les exigences protestataires étaient rituellement recherchée. La psalmodie de ce mot magique - *Now !* - pendant les manifestations est ce qui distingue le plus les années soixante des années cinquante ; elle a rythmé toute la période de 1963 à 1973⁵⁴, qui constitue la ligne de partage des eaux entre l'instabilité précaire du monde dans lequel nous vivons aujourd'hui et la rigidité creuse de celui d'où il est issu. L'attitude des générations antérieures était caractérisée par l'accumulation prudente et ordonnée, fondée sur la prise en compte de l'avenir et le contrôle des appétits individuels. Ce mode de vie était fondamentalement une éthique de la pénurie ; méprisé comme « bourgeois » par les révolutionnaires des années soixante, mais fermement adopté par le prolétariat, il commença à paraître daté lorsque l'abondance se fit jour dans les années qui suivirent la Deuxième Guerre mondiale et que les jeunes eurent pour la première fois à leur disposition de l'argent à dépenser. Mais si cette richesse relative a pu être la cause immédiate de la priorité donnée au présent, quelque chose de plus profond était en jeu : une réaction contre l'inertie spirituelle, comparable à celle des beatniks et des existentialistes dans les années cinquante. Cela était dû en grande partie (comme les Beatles le notèrent dans la chanson *Eleanor Rigby [1966]*) à l'incapacité de l'Église à offrir autre chose qu'une socialisation hebdomadaire pour les communautés locales. Avec sa promesse d'immortalité personnelle, le christianisme avait pendant des siècles concentré l'attention des fidèles sur les béatitudes à venir plutôt que sur l'injustice du présent. Dans les années cinquante, où les Beatles et leur public passèrent de l'enfance à l'adolescence, il paraissait

⁵³ NdA : Ce glissement est sensible dans les chansons *Crown of creation* de Jefferson Airplane, *Five to one* des Doors, *Mom and dad* des Mothers of Invention, *Killing floor* d'Electric Flag, *Someday (August 29, 1968)* de Chicago Transit Authority, dans l'album *Kick out the jams* de MC5, etc.

⁵⁴ NdA : Cf. la maxime hippie d'origine orientale « Soyez ici et maintenant », le slogan des Doors « Nous voulons le monde et nous le voulons maintenant » (*dans la chanson When the music's over*), etc.

clair que la religion n'avait plus aucun argument surnaturel pour soutenir ses prétentions. Les jeunes voyaient que ce en quoi leurs parents avaient cru était obsolète et que, puisque ce monde-ci était le seul qu'ils connaîtraient jamais, différer la jouissance de la découverte de soi n'avait aucun sens.

La vie et l'œuvre des Beatles sont de parfaits prototypes de l'« immédiateté » post-chrétienne. Entièrement vierges de l'élégante urbanité ou de l'expérience du monde, nourrie de proverbes, qui caractérisaient les chansons populaires d'avant 1963, les paroles de leurs premières chansons étaient insouciantes, espiègles, immédiates, sensationnalistes - l'expression d'esprits sans le moindre respect pour l'âge ou la maturité, exclusivement intéressés par les sensations, les désirs et les déceptions du présent. Lennon déclara plus tard que cette manière de voir était la conséquence du LSD, mais l'impératif « vivre maintenant, en cet instant »⁵⁵ était inhérent à la culture des *sixties* dès le début. En outre, ce sentiment était communicable d'une génération à l'autre : beaucoup de gens alors âgés de trente ou quarante ans l'ont éprouvé. De fait, le format de la pop moderne - où une chanson chasse l'autre, avec un taux élevé d'élimination, en étroite relation avec les engouements et les modes - est intrinsèquement instantané. Rares sont, parmi les cent premiers enregistrements des Beatles, ceux qui durent beaucoup plus de deux minutes, et la structure musicale de chacun d'eux se fonde sur un cycle rapide de répétition, parfaitement accordé au débit saccadé du *juke-box*. Comparée au ronron des chanteurs de charme des années cinquante comme Perry Como ou Michael Holliday, la pop des années soixante était « dans tous ses états » (selon l'expression de l'analyste culturel en résidence chez les Who, Pete Townshend).

L'instantanéité définit la vie pop et se retrouve partout dans la musique des Beatles. Leur comportement personnel - remplir son garage de Rolls-Royce et garnir sa maison de coûteux gadgets aussitôt oubliés - était celui de toutes les jeunes vedettes pop et peut être considéré comme une simple exagération du syndrome *nouveau riche*⁵⁶. Mais, comme [leur producteur] George Martin le souligna malicieusement, la même immédiateté vorace et désinvolte marquait aussi tout ce qu'ils faisaient en studio. Lennon se souciait rarement d'approfondir la pratique d'un instrument, tant il était pressé de s'exprimer le plus directement possible. Quoique plus studieux que son partenaire, McCartney se montrait tout aussi impatient, manifestant son agacement dès qu'un retard avait lieu dans la mise au point des nouveaux effets d'enregistrement que lui et ses collègues ne cessaient de demander. S'ils avaient besoin d'un arrangement, d'un instrument inhabituel ou d'un orchestre symphonique au complet, les Beatles s'attendaient à ce qu'il fût prêt sur-le-champ. L'attente tuait la spontanéité qu'ils appréciaient

⁵⁵ NdA : « Tout le message des Beatles était "Soyez ici maintenant" » (Lennon).

⁵⁶ En français dans le texte.

tant, les ramenant à l'univers patient, prévoyant, *lent*, de leurs parents. (Même les longues heures d'improvisation auxquelles ils se livraient en studio dans la dernière partie de leur carrière [1968/1969] étaient gouvernées par la même obsession du présent. Les ingénieurs du son bâillaient et regardaient l'horloge d'un air abattu pendant que le groupe jouait à n'en plus finir, perdu dans son interminable présent collectif.)

Alors que la foi des Beatles dans l'instantanéité produisit de merveilleux (bien que parfois monstrueux) résultats musicaux, elle était moins convaincante sur le plan du discours. Le caractère direct et irrévérencieux de leurs premières interviews était drôle et charmant, précisément parce qu'il était manifestement dépourvu de tout calcul. A la différence des vedettes pop qui les avaient précédés, programmées pour réciter leurs faits et gestes et leurs couleurs préférées, les Beatles répondaient facétieusement à la presse tout ce qui leur passait par la tête, en s'inspirant de leur environnement immédiat. Mais quand les choses devenaient sérieuses, leur pensée se faisait banale et confuse. Les remarques imprudentes, non préméditées, de Lennon à propos de Jésus-Christ⁵⁷, et l'aveu insouciant de McCartney [en 1967] concernant sa consommation régulière de LSD, suscitèrent une levée de boucliers, tandis que la « philosophie » de l'entreprise qu'ils créèrent, la firme Apple, était particulièrement fumeuse⁵⁸. Lorsqu'un journaliste, au cours d'une conférence de presse, demanda à Yoko Ono⁵⁹ comment elle se serait comportée face à Hitler, elle répondit qu'elle aurait changé la façon de voir de ce dernier en couchant avec lui ; l'hilarité que ce rédemptionnisme improvisé suscita dans l'assistance piqua Lennon au vif et le fit s'énerver, dévoilant un pacifisme non moins improvisé. La vie des Beatles était gouvernée par l'instinct : d'abord venait l'action ou l'expression ; la pensée (si jamais il y en avait une) n'arrivait qu'après-coup.

Partiellement dicté par la tournure d'esprit des habitants de Liverpool (connus pour leur tendance à l'autodérision, qui ne laisse jamais quelqu'un tenir longtemps sous les feux de la rampe), le style « mitraillette » des conférences de

⁵⁷ « Le christianisme s'en ira. Il disparaîtra et décroîtra. Je ne veux pas discuter de ça ; j'ai raison, et l'avenir le prouvera. Aujourd'hui, nous sommes plus populaires que Jésus. Je ne sais pas lequel disparaîtra le premier - le rock'n'roll ou le christianisme. Jésus était un type bien, mais ses disciples étaient bêtes et ordinaires. Ils ont tout déformé et tout décrédibilisé à mes yeux » (déclaration de 1966, citée dans *The Beatles anthology*, trad. Philippe Paringaux, Paris, Seuil, 2000, p. 223).

⁵⁸ Les Beatles fondèrent en 1967 la firme Apple (sans rapport avec la marque d'ordinateurs, plus récente, du même nom), entreprise non lucrative visant à promouvoir des projets « créatifs » dans tous les domaines (musique, mode, technologie...). Tenant à la gérer eux-mêmes, ils tombèrent naïvement sous la coupe d'escrocs et d'illuminés en tout genre. Les pertes étaient telles qu'ils durent fermer boutique au bout de quelques mois. Apple continua toutefois d'exister en tant que marque de disques.

⁵⁹ Artiste japonaise d'avant-garde, que Lennon rencontra en 1966 et épousa en 1969.

presse tenues par les Beatles devait beaucoup au simple fait qu'ils étaient un groupe. Avant eux, les vedettes pop se présentaient sans ambiguïté comme des solistes, ou bien comme des équipes parfaitement disciplinées dotées d'un leader bien identifié. Avec leur étrange ressemblance physique et leur propension à parler tous en même temps, les Beatles introduisirent d'un seul coup dans le lexique culturel plusieurs motifs clés des années soixante : le côté « masses », « classe ouvrière »⁶⁰ la nonchalance informelle ; un scepticisme souriant d'essence populaire ; et - plus difficile à absorber par les institutions - une *simultanéité* remettant en question toute idée d'ordre et de protocole. Fugacement employée par les poètes parisiens et les cubistes avant 1914, la notion de simultanéité fut reprise au début des années soixante par Marshall McLuhan dans des textes appelant à libérer la société de la « tyrannie » de l'imprimé grâce aux médias électroniques (dont le plus dominant était et reste la télévision). Critiquant la pensée linéaire et les points de vue figés, qu'il considérait comme des sources de conflit et de tension dans la mentalité occidentale, McLuhan saluait l'avènement du « flux » chaotique de la simultanéité des médias, de l'échange communautaire, et de l'expérience sensorielle amplifiée. Peu lu aujourd'hui, il fut un prophète de la fragmentation moderne - télévision multicanaux, multiculturalisme, multimédia, politique multipolaire, sexualité polymorphe, relativisme critique extrémiste de la « déconstruction ». La personnalité, tant collective qu'individuelle, des Beatles faisait d'eux des « mcluhanistes » parfaits. Mais ils ne furent pas que cela : leur oeuvre montra qu'ils étaient des précurseurs, les pionniers d'un nouvel art populaire « simultané ».

Se référant dédaigneusement au livre de Lennon *En flagrant délire* à la Chambre des Communes en 1964, [le député travailliste] Charles Curran dit que son auteur vivait « dans un état pathétique de quasi-analphabétisme ». Il ajoutait : « On dirait qu'il a prélevé des fragments de Tennyson, de Browning et de Stevenson tout en écoutant d'une oreille les résultats du football à la radio. » En fait, si nous mettons Lewis Carroll et les *Goons*⁶¹ à la place de Tennyson et des résultats du foot, nous avons là un excellent résumé de la façon de travailler de Lennon⁶². Inaugurant un style appelé à devenir la norme dans la jeune génération, les Beatles aimaient à s'entourer d'un bruit de fond médiatique constant : journaux et magazines éparpillés partout, postes de radio et de télévision allumés en per-

⁶⁰ NdA : En fait, Lennon, McCartney et Harrison venaient de la classe moyenne. Seul Ringo Starr était d'origine ouvrière.

⁶¹ L'équivalent britannique de Pierre Dac et Francis Blanche.

⁶² NdA : Ses auteurs favoris étaient Robert Louis Stevenson (pour *L'Île au trésor*), Edgar Allan Poe, James Thurber, Edward Lear, Richmal Crompton, Kenneth Grahame, et, par-dessus tout Lewis Carroll.

manence. Mis à part le fait qu'ils trouvaient cette manière de vivre amusante – appréciant les coïncidences et les collisions stylistiques qui en résultaient –, la simultanéité les intéressait à cause des suggestions provoquées par le hasard, apportant des idées qui ne leur seraient sans doute pas venues autrement. De nombreuses chansons des Beatles sont nées de rencontres fortuites entre des notes prises dans le journal du jour et l'improvisation distraite sur des mesures empruntées aux morceaux qu'ils entendaient à la radio. Plus ils gagnèrent en assurance, plus ils laissèrent de place au hasard, n'hésitant pas à inclure dans leurs enregistrements des événements accidentels (comme par exemple l'extrait du *Roi Lear*, qui passait à ce moment-là à la radio, mixé dans la séquence finale d'*I am the walrus*) ou à construire des morceaux de musique à partir de matériaux aléatoires (procédé utilisé systématiquement dans *Révolution 9*, évocation explicite de la simultanéité de conscience et de la saturation de la perception caractéristiques de la modernité).

En tant qu'enregistrements - et non plus en tant que simples chansons -, les productions des Beatles se firent de plus en plus multifocales, le chant principal (conventionnellement dominant) rivalisant dans l'oreille de l'auditeur avec des harmonies déconcertantes, des contremélodies instrumentales, des bandes passées à l'envers, et des effets sonores attirant l'attention. Exploitant les possibilités offertes par l'enregistrement multipistes, ils élaborèrent une nouvelle manière de faire des disques, où la polyphonie planifiée à l'avance était remplacée par une superposition imprévisible d'informations sonores simultanées, transformées par des distorsions du signal et ultérieurement modifiées durant le processus de mixage et de montage. La même approche multifocale fut appliquée à l'écriture des textes : ceux de leurs débuts, qui étaient des projections plus ou moins brutes d'ambiances musicales, cédèrent la place à des monologues intérieurs largement aléatoires, découpés et éparpillés dans le chaudron sensoriel de la sonorité d'ensemble. La méthode de travail fondée sur la compétence technique, le professionnalisme et la linéarité, qu'avaient mise en œuvre des représentants de la stabilité sociale d'antan tels qu'Ira Gershwin, Cole Porter, Lorenz Hart, Frank Loesser et Oscar Hammerstein, était remplacée par un indéchiffrable maëlstrom d'impressions fragmentaires, de pensées, de perceptions et de plaisanteries reflétant l'esprit de *collage* d'une nouvelle ère instantanée, simultanée, ouverte aux rencontres de hasard.

Non que les Beatles aient été fascinés par l'absence de forme ; c'était même tout le contraire. Lennon et McCartney avaient le nez fin pour déceler les points faibles et les corriger, et ils savaient donner à leurs productions un aspect structuré, serré, bien à eux, avec une haute densité de détails musicaux témoignant d'une habitude d'écoute attentive et invitant à la même qualité d'écoute chez

l'auditeur. Cette concentration de l'écoute différait toutefois de celle de la génération précédente en ce que la priorité n'était plus la chanson, mais l'artefact à la fois artisanal et technologique constitué par *l'enregistrement*. Ce que les Beatles aimaient avant tout dans les vieux disques de rock'n'roll et de rhythm'n'blues était l'étrangeté absolue de leur son. Et ils s'étaient délectés (tout en nourrissant leur future créativité) à essayer de comprendre comment les divers éléments - paroles, mélodie, voix, instruments, arrangement, production - concouraient à former une ambiance sonore. Muni de ce bagage artistique multifocal, Lennon écrivait, selon ses propres termes, « pour créer un son » (« les paroles n'avaient presque pas d'importance »)⁶³. Si McCartney établit une sorte de continuité avec les générations plus anciennes en pastichant toutes sortes de styles et en écrivant des chansons narratives, sa motivation principale était de soutenir l'intérêt du public par un élargissement constant de l'univers de référence des Beatles. Quand leurs rivaux leur emboîtèrent le pas, la musique pop cessa d'être un médium stable de confirmation sociale pour devenir une culture proliférante, remplie de cartes postales musicales et de notations au jour le jour, un forum où l'on s'échange des impressions individuelles en langage crypté, dans une ambiance de changement multifocal accéléré⁶⁴.

Rapide et autonome, la culture pop des années soixante était foncièrement démocratique. Sa signification reposait davantage sur le sentiment que sur le sens, représentait un jaillissement d'expression de la classe ouvrière au sein d'un médium jusqu'alors modelé par des professionnels représentatifs de la classe moyenne sans grande empathie pour la culture populaire. Figures de proue de la démocratisation d'une profession de techniciens spécialisés, les Beatles furent amusés, quand ils entrèrent pour la première fois dans les studios d'Abbey Road en 1962, de découvrir qu'ils étaient peuplés d'ingénieurs du son en blouse blanche, comme dans un laboratoire. Cette curieuse allure d'experts correspondait à une façon « correcte » de faire les choses qui, initialement, contrecarra la mise au point du son des Beatles, mais qui, après sept années de destruction expérimentale au fil de douze albums, disparut complètement. (Reflet exact de l'assaut contre l'orthodoxie qui avait alors lieu dans tous les domaines culturels, la révo-

⁶³ NdA : Bob Dylan - qui avait lui aussi commencé par aimer, dans son adolescence, les disques de blues et de rhythm'n'blues aux sonorités brutes avant d'adopter l'idiome plus intellectuel de la chanson folk protestataire - pressait Lennon d'« écouter les paroles ». Ce dernier répliqua que ça ne l'intéressait pas, qu'il préférerait écouter « le son, le truc dans son ensemble ». (Et d'expliquer, citant McLuhan : « C'est le médium qui est le message »).

⁶⁴ . NdA : Roger McGuinn, des Byrds, a décrit la camaraderie transatlantique entre artistes pop au milieu des années soixante comme « une espèce de code international traversant l'océan dans un sens puis dans l'autre au moyen des disques ».

lution opérée par les Beatles dans les studios d'enregistrement, stimulée par les exigences de l'imagination effrénée de Lennon, était organisée par McCartney, plus méthodiquement exploratoire, en tandem avec George Martin.) Le seul aspect significatif de la pop que les Beatles n'ont pas réussi à modifier fut la dimension économique. Associés à celui qui fut peut-être le seul manager honnête de l'époque en Grande-Bretagne⁶⁵ (et certainement le seul qui votait travailliste), ils n'en finirent pas moins leur carrière de groupe sur le vieux champ de bataille des conflits contractuels. Un quart de siècle plus tard, le commerce dans ce secteur continue de persévérer dans la direction traditionnelle : celle du compte en banque des hommes d'affaires.

De toutes les manifestations d'immédiateté des années soixante, la plus incontestablement malheureuse fut la « révolution instantanée » de l'euromaoïsme. Si le changement dans la Grande-Bretagne du milieu des *sixties* peut être symbolisé par un photographe en jeans conduisant une Rolls-Royce, l'impulsion démocratique fut partout ailleurs moins allègrement hédoniste, plus sérieusement politique. Après le soulèvement social de la première moitié de la décennie, la guerre du Vietnam provoqua à partir de 1965 un soulèvement moral ; mais ce ne fut qu'en 1966, lorsque Mao Tsé-Toung donna le signal de sa « Révolution culturelle », que la gauche européenne trouva une foi de substitution pour occuper la place laissée vacante par le stalinisme, dénoncé dix ans plus tôt dans le rapport Khrouchtchev. Ce qui rendait la révolution maoïste, cuvée 1966, attractive à l'ère de l'instantanéité était qu'elle supprimait les phases préliminaires du modèle léniniste, promettant l'accès direct au *millenium* communiste en abolissant d'un coup toutes les différences de classe. Les jeunes idéologues occidentaux, tout excités, virent là une « rupture avec l'histoire ». Il n'y avait plus qu'à s'emparer de la rue et « démolir les murs ».

Dans l'atmosphère grisante, simultanée, immédiate, des années soixante, l'enthousiasme pour la révolution-minute de Mao se répandit rapidement sur les campus de France, d'Allemagne, d'Italie, d'Espagne et de Grande-Bretagne - et une fois de plus, les Beatles se retrouvèrent, culturellement, en plein milieu. Pour avoir suggéré, dans la chanson *Revolution*, que les défilés agrémentés de portraits du président Mao ne convaincraient personne, Lennon fut vilipendé dans la presse gauchiste des deux côtés de l'Atlantique. Sortant du tournage d'un portrait politiquement correct des Rolling Stones⁶⁶, le réalisateur « radical » JeanLuc Godard dénonça les Beatles pour leur apolitisme, opinion qui reflétait parfaitement l'état d'esprit des militants gauchistes de l'époque. Encouragés par des démagogues tels que Sartre et Foucault, appelant à l'« action directe » et à la « justice po-

⁶⁵ Brian Epstein (mort en 1967).

⁶⁶ Le film *One + One* (1968).

pulaire » (c'est-à-dire à la violence et au lynchage), les extrémistes détournèrent l'énergie optimiste des années soixante en l'orientant vers l'émeute. Alors que le soleil brillait encore sur les festivals de rock en plein air presque entièrement pacifiques, 1968 fit naître une ombre de pessimisme qui s'étendit sur la décennie suivante, menant inévitablement à la colère des années 1976-1978 et au cynisme des *eighties*. Déchaînée en Grande-Bretagne jusqu'à la fin des années soixante, l'envie d'en découdre des étudiants finit par être remplacée par le situationnisme violent de *l'Angry Brigade*⁶⁷. Sur le continent, l'euro-maoïsme persista tout au long des années soixante-dix, des émeutiers casqués envahissant périodiquement les rues en France tandis que des anarchistes faisaient irruption dans les concerts en Allemagne pour les « libérer ». Devenant désespéré, il plongea dans la clandestinité, avec les enlèvements, les attaques de banques et les assassinats d'Action directe, des Brigades rouges et de la Fraction Armée Rouge⁶⁸.

Les révoltes estudiantines de la fin des années soixante - en Europe occidentale, mais aussi en Tchécoslovaquie, en Amérique et au Japon - furent oubliées avec une rapidité surprenante. Dès 1972, les campus étaient redevenus tranquilles, et le « temps des manifestations étudiantes », auquel même les Beach Boys avaient consacré une sérénade⁶⁹, appartenait tellement au passé qu'il était possible de fréquenter les universités au milieu des années soixante-dix sans savoir qu'il avait existé. A son apogée, ce tumulte divisa l'Amérique contre elle-même avec une violence qu'elle n'avait plus connue depuis la guerre de Sécession, et fut à deux doigts de balayer le gouvernement français ; pourtant ses résultats effectifs furent maigres : quelques changements dans l'organisation des universités et quelques ajouts législatifs mineurs concernant les droits civiques. Tandis que les appels de la gauche révolutionnaire à l'« autogestion » et à la « démocratie participative » venaient à point nommé, son idéologie vieillotte de la guerre de classes était déjà anachronique en 1968. L'héritage réel de l'impulsion démocratique des années soixante eut sa source dans les tendances les plus profondes de l'époque : le mouvement pour les droits civiques (émancipation des Noirs et multiculturalisme), les hippies (groupes de pression en faveur de l'environnement et de la santé) et la société permissive (féminisme et émancipation des homosexuels). Essentiellement populistes, les années soixante furent en fait assez peu idéologiques, socialement réformistes plutôt que politiquement révolutionnaires. Les événements de 1968 ont été une sorte de théâtre de rue joué par des radicaux de la classe moyenne trop confiants dans la théorie pour voir que la vraie révolu-

⁶⁷ La « Brigade en colère », groupuscule anarchiste britannique (1970-1972).

⁶⁸ NdA : Les doyens du gauchisme continuaient d'approuver. Genet soutint le gang Baader-Meinhof, et Sartre excusait la violence des jeunes euro-maoïstes. Il se trouva même des fanatiques pour approuver Pol Pot.

⁶⁹ NdA : *Student démonstration time*, dans *l'album Surf's up* (« Le surf, c'est fini », 1971).

tion des années soixante était en train de se produire, non dans le domaine du pouvoir institutionnel, mais dans l'esprit des gens ordinaires. Les « masses », que les militants étaient dressés à considérer comme un matériau inerte qu'ils pouvaient modeler à leur guise, se révélèrent imperméables aux tentatives brutales d'élever leur niveau de conscience ainsi qu'aux prétentieux happenings supposés mettre en lumière leurs « désirs authentiques ». Elles savaient déjà fort bien quels étaient leurs désirs, et s'employaient par elles-mêmes à les satisfaire.

La vraie révolution des années soixante - plus puissante et décisive pour la société occidentale que n'importe lequel de ses sous-produits - fut une révolution des sentiments et de la manière de voir : une révolution dans la tête. Elle n'épargna que peu de gens, et sous son influence le monde changea plus radicalement qu'il n'aurait jamais pu le faire grâce à un simple changement de régime politique. Ce fut une révolution intérieure chez les gens du commun ; une révolution (comme l'observa Aaron Copland, l'auteur de la fanfare éponyme)⁷⁰ dont le manifeste le plus vivant qu'on puisse lire - avec ses vices et ses vertus, ses pertes et ses gains, ses confusions et ses lucidités - se trouve dans les enregistrements des Beatles. En effet, le « conflit des générations » qui s'ouvrit dans les années cinquante ne se limita pas à n'être qu'une querelle entre un ensemble particulier de parents et d'enfants : ce fut une coupure historique entre un mode de vie et un autre. Après les années soixante, on ne fit plus guère référence au conflit des générations, car peu de gens avaient encore conscience de son existence ; il aurait paru plus sensé, à l'époque, de considérer que la plaie s'était miraculeusement refermée et guérie. En réalité, un nouveau mode de vie avait si persuasivement et complètement remplacé le précédent que la majorité de la population franchit la distance qui les séparait sans véritablement s'en apercevoir (un peu comme lorsque, vers la même époque, la Grande-Bretagne passa du système monétaire impérial au système décimal).

Les années soixante, années de transition, furent celles du passage d'une société faiblement soudée par une foi en déclin à une masse de groupes et d'individus en désocialisation rapide, n'ayant plus guère en commun qu'un souci de satisfaction immédiate ; d'un système rassurant fondé sur le consensus, la hiérarchie et les valeurs établies, à une ère marquée par la démultiplication des points de vue et par une jalouse égalisation des normes ; d'un monde naïf, fait de patientes attentes et de progrès mesurables, à une bourdonnante simultanéité d'informations morcelées et de politiques à court terme ; d'un formalisme moral vide et frustrant à un sensationnalisme constamment décevant. Ce que le dramaturge Alun Owen (qui fut aussi le scénariste du film [des Beatles] *A hard day's*

⁷⁰ *Fanfare for the common man* (« Fanfare pour l'homme du commun », 1942). Aaron Copland est un compositeur américain (1900-1990).

night)⁷¹ appelait aigrement « le droit divin de l'*Establishment* » fut définitivement aboli pendant cette décennie : si l'*Establishment* en tant que tel survécut, sa pompeuse et complaisante illusion d'immunité prit fin. Trente ans plus tard, la culture politique conservatrice de l'Occident, démocratisée par le bas et mise à mal par des médias malveillants, est divisée par les factions, gangrenée par la corruption. Mais, ironiquement, le socialisme - religion laïque de l'humanisme - apparaît tout aussi obsolète face au chaos multifocal de l'égoïsme moderne. En vérité, les années soixante ont inauguré un âge *post-religieux*, où ni Jésus ni Marx n'intéressent une société fonctionnant désormais essentiellement en-deçà du niveau de la pensée rationnelle, dans la dimension émotionnelle physique des appétits personnels et de l'insécurité privée⁷².

Ces contradictions n'étaient pas résolues dans les années soixante, et c'était surtout leur conflit qui faisait jaillir l'électricité que des millions de gens sentaient alors dans l'air. Symbolisée par Bob Dylan et par les Rolling Stones, la révolte de la jeunesse contre l'autorité institutionnelle fut d'abord moins évidente chez les Beatles, parce que [leur manager] Briari Epstein l'avait gommée pour les rendre plus populaires. Quoique formatés pour la consommation familiale, les Beatles se considéraient comme aussi anticonformistes que leurs collègues et, après s'être dégagés de la bienveillante mainmise d'Epstein en 1966, ils commencèrent, sans trop savoir où ils allaient, à se montrer tels qu'en eux-mêmes. Lenriou et Harrison étaient les principaux dissidents. Lennon, en particulier, exprima par la suite sa fureur de voir que les Beatles s'étaient embourgeoisés, d'abord en se pliant aux conventions du showbiz puis en se laissant séduire par l'univers de fantaisie du LSD. (Socialiste par tempérament mais votant conservateur pour garder son argent, il incarnait toutes les tensions et les contradictions inhérentes aux années soixante et, à ce titre, fut judicieusement élu - par Desmont Morris - « homme

⁷¹ Film de Richard Lester (1964), en français *Quatre garçons dans le vent*.

⁷² Nda : Alors que la plupart des habitants des pays développés croient encore à l'âme et à sa survie après la mort, la religion au sens ancien du terme - une perspective supramondaine régie par de monolithiques institutions sacrées - a largement été remplacée par des croyances subjectives en un Dieu personnel, aux anges, ou à une forme générique de transcendance fondée sur les expériences d'« état de mort imminente ». Le christianisme s'est fragmenté en une multitude d'églises et de sectes, dont certaines ne comptent qu'une poignée d'adeptes. Cette tendance est développée au plus haut point en Amérique, où les enquêtes sociologiques font constamment ressortir qu'une majorité de gens se réclament d'une forme ou d'une autre de foi « chrétienne » ou « religieuse ». Comparées aux religions du passé, ces appartenances relèvent, au mieux, d'une foi de convenance - passive, sentimentale, souvent indiscernable du patriotisme, et susceptible d'être adoptée ou rejetée en fonction de l'inconfort des prescriptions morales qu'elles impliquent. (Une auto-indulgence relativiste à l'image de l'hypocrisie de la plupart des figures de proue évangéliques américaines.) Comparée aux normes du fondamentalisme islamique, l'intensité de la religiosité américaine moyenne est faible et, lorsqu'elle est confrontée à ses propres fondamentalistes lors des échéances électorales, l'Amérique dans son ensemble continue d'adhérer aux valeurs laïques.

de la décennie »).

Au moment même où les Beatles prenaient en mains leur destinée - coïncidant avec l'apparition du LSD et de la contre-culture -, les journaux de droite se mirent à prédire la fin des groupes de *beat music* et à critiquer le culte de la jeunesse et de la nouveauté dont faisaient prétendument preuve leurs rivaux de la presse de gauche. L'essayiste chrétien Christopher Booker, dans son livre intitulé « Les Néophiles »⁷³, analysait la situation comme une hystérie de masse reposant sur un « fantasme de vitalité », et il décrivait le soulèvement de la jeunesse et ses porte-parole, les Beatles, comme une manifestation du « mal ». Fondé sur un système de cycles historiques à la Spengler des plus fantaisistes, Booker manquait trop de distance par rapport aux événements qu'il essayait d'expliquer pour voir que, loin de se dissiper comme son auteur et la plupart des journaux ayant pignon sur rue le pensaient, ce soulèvement allait bientôt prendre une nouvelle intensité. Les Beatles, quant à eux, étaient sur le point non seulement de réaliser leurs meilleures productions, mais d'y ajouter une dimension philosophico-religieuse en totale contradiction avec les prédictions de Booker⁷⁴. Les chrétiens de la classe moyenne tendent à considérer qu'une « crise spirituelle » est une chose qui n'arrive qu'à des individus consciencieux et dans la meilleure tradition du bon goût anglican (mais certainement pas sur fond de guitares électriques) ; il était donc difficile pour Booker, comme pour Malcolm Muggeridge ou Mary Whitehouse⁷⁵, de voir qu'une bonne partie de ce qui paraissait irrégulier dans la jeunesse des années soixante était exactement l'opposé. Trois ans plus tard, un chrétien à l'esprit plus ouvert, Kenneth Leech, parvint à saisir⁷⁶ ce qu'étaient réellement les *sixties* : une crise spirituelle *en masse*.

Loin d'avoir surgi comme un éclair dans un ciel serein - ce que de nombreux conservateurs aiment aujourd'hui à croire -, la transition de masse du sacré au profane qui eut lieu dans les années soixante correspondit à un point culminant dans le développement historique de la science. Au cours des derniers siècles, le ciment chrétien qui avait autrefois unifié la société occidentale fut progressivement affaibli par les chocs successifs des découvertes scientifiques (la plus catastrophique étant la prise de conscience du fait que non seulement la Terre n'était pas le centre de la création et existait depuis plus de quelques millénaires, mais que l'humanité descendait physiquement des singes). Au début du XXe siècle, les retombées technologiques de l'esprit scientifique eurent un impact social

⁷³ *The neophiliacs : the revolution of english life in the Fifties and Sixties* (1969).

⁷⁴ MacDonald raisonne comme si le livre de Booker avait été publié en 1966 et non en 1969, c'est-à-dire juste avant la fin des Beatles.

⁷⁵ Autres polémistes de droite, défenseurs de l'ordre moral.

⁷⁶ Dans son livre *Youthquake : the growth of a counter-culture through two decades* (1973).

de plus en plus fort. Durant la guerre de 1914-1918, l'ordre ancien fut presque anéanti par l'invention dévastatrice de la guerre mécanisée, et il ne survécut au désenchantement des années vingt que parce que le goût (très années soixante) de la nouveauté, de la promiscuité et des drogues resta trop confiné à une caste privilégiée pour menacer véritablement les équilibres sociaux. Dans les années soixante, en revanche, l'abondance, socialement libératrice, de l'après-guerre conspira avec un ensemble d'innovations techniques dont la puissance conjointe était irrésistible : télévision, communications par satellite, moyens de transport privés à bas prix, musique amplifiée, contraception chimique, LSD et bombe atomique. Pour les gens ordinaires - les véritables agents du changement des années soixante -, ces facteurs engendrèrent un irrépressible sentiment d'urgence combiné, de façon grisante, avec des possibilités de liberté individuelle sans précédent. Abandonnant l'univers chrétien du plaisir différé au profit d'une laïcité assoiffée de commodités technologiques, ils échangèrent sans états d'âme une unité sociale hiérarchisée où chacun « connaissait sa place » contre les rétributions individualisées d'une méritocratie moderne.

Le transfert de masse vers le matérialisme individualiste prenait toute son ampleur au moment où les Beatles apparurent, et les disques qu'ils enregistrèrent au début de leur carrière reflétaient inconsciemment cet état d'esprit avec allégresse : de la musique pour se donner « du bon temps », simple et directe, mettant l'accent sur l'excitation physique. À la même époque, comme pour dissimuler la montée de cette nouvelle laïcité, la généralisation des drogues déprimant la conscience⁷⁷ fut si rapide que, lorsque les drogues *exaltant* la conscience telles que la marijuana et le LSD apparurent, vers 1965-1966, le conflit fut inévitable. Promues aux États-Unis par les anciens beatniks Allen Ginsberg et Ken Kesey, les drogues psychédéliques faisaient ressortir la vacuité spirituelle de la modernité, remettant en question la « vie irréfléchie » de la société de consommation. La contre-culture « acide » du milieu des années soixante fut à la fois une tentative de masse pour transcender le moi en l'absence de Dieu, et un écho de l'utilisation de l'opium par les romantiques du XIXe siècle en vue de libérer l'imagination des pénibles entraves du rationalisme⁷⁸. Passant des drogues ordinaires aux drogues contreculturelles (et, de ce fait, rejetant le matérialisme naïf implicite de leur

⁷⁷ NdA : Cf. la chanson des Rolling Stones *Mother's little helper* [« Le petit assistant de maman » (1966), qui traite de la consommation de tranquillisants par les mères de famille].

⁷⁸ NdA : La mode vestimentaire des années 1964-68 empruntait généreusement au romantisme ainsi qu'à l'opulence hollywoodienne orientalisante des années vingt, l'exemple classique de ce style étant le *Biba* de Barbara Hulanicki. [« Barbara Hulanicki [...] ouvre la boutique *Biba* en 1964 et vend des vêtements bon marché, des chaussures, des objets divers (on parle alors du *Biba look* ou *total look*) » (Bertrand Lemonnier, *The Wilson Years*, *op. cit.*, p. 119).]

premier style), les Beatles firent de la qualité de conscience leur thème de prédilection à partir de l'album *Revolver* [1966]. Lorsqu'il revint sur cette période dix ans plus tard, Lennon décrivit son « prétendu "abus de drogues" » et celui de sa génération comme une lutte pour briser le carcan de l'esprit « pour atteindre "ce qu'il y avait dehors" ». A ses yeux, la continuité culturelle avec les révoltes artistiques des périodes antérieures et avec les individualités possédées d'un Van Gogh ou d'un Dylan Thomas⁷⁹ était évidente. (L'imagerie « céleste » dans les chansons de cette période - Lennon et Jimi Hendrix constituent à cet égard un remarquable cas d'école - met en relief cette aspiration générationnelle à une vie spirituelle transcendant la banalité de la vie matérielle⁸⁰.)

Tout comme la conscience extériorisée de la société dans son ensemble, la contre-culture entra bientôt en conflit avec ce qui restait de la mentalité hiérarchique, conservatrice et religieuse des années cinquante, chacune des deux se disputant l'âme des consommateurs. Heureux de consommer, les gens ordinaires restèrent indifférents à cette bataille, se jetant de plus belle dans leur nouvel univers moderne de confort et d'indépendance. En 1967, tout ce qu'ils remarquèrent de cette guerre des consciences qui se déroulait au-dessus de leurs têtes fut que des hippies et certaines vedettes pop se faisaient arrêter pour possession de drogue, et que les Beatles s'étaient mis, comme la Reine l'exprima avec une charmante désuétude, à « se comporter d'une façon incroyablement étrange dernièrement ». Lorsque les institutions ripostèrent par une violente répression en 1968, un autre élément fit irruption dans le jeu : l'anarcho-communisme révolutionnaire des gauchistes. Mais, alors qu'il était difficile d'ignorer les émeutes et les bombes, la grande masse de la société ne fut pas plus impressionnée par les étudiants radicaux qu'elle ne l'avait été par les austères et grises années cinquante ou par la festivité multicolore de la contre-culture. Résistant à ces divers appels au consensus social, la majorité continua de pratiquer son individualisme consumériste et d'acheter les disques des Beatles pour leurs mélodies, avec une tolérante indifférence au contenu des textes. Ainsi, par un diabolique paradoxe, ceux qui pensaient constituer la pointe avancée du développement social dans les années soixante - les hippies, les gauchistes - se retrouvèrent bientôt entraînés dans le sillage de l'avant-garde *réelle* de l'époque, les gens ordinaires. L'individualisme des années soixante-dix, que Tom Wolfe a appelé la « décennie du moi », fut créé par la masse des gens qui avaient vécu les années soixante, et non par les groupes périphériques qui l'avaient contesté. Les anciens hippies et radicaux qui aban-

⁷⁹ Poète britannique (1914-1953).

⁸⁰ NdA : Une tendance parallèle était à l'oeuvre dans le jazz contemporain, avec les improvisations collectives simultanées et instantanées de la *new thing* [autre nom du *free jazz*]. John Coltrane, Albert Ayler, Pharoah Sanders furent tous des artistes mystiques à la recherche d'une expression pure, libérée des chaînes de l'intellect rationnel.

donnèrent, contrits, l'utopique « nous » pour se faire les chantres de l'intérêt égoïste, loin de devancer le goût du public, ne firent que suivre le mouvement. Quant aux punks, leur ricanement accusateur en 1976-78 ne fut guère entendu par la majorité de la société occidentale, confortablement installée, qu'avec un amusement perplexe.

Le côté involontairement ironique de l'antipathie de la droite pour les années soixante est que cette décennie très incomprise fut - et ce n'est pas une boutade - la création de ceux-là même qui votèrent pour Thatcher et Reagan dans les années quatre-vingt. Il est pour le moins curieux d'entendre les thatchériens condamner une décennie durant laquelle les gens ordinaires ont aspiré pour la première fois à s'autodéterminer individuellement et à vivre dans la sécurité matérielle au sein d'une économie de plein emploi et de basse inflation. La fragmentation sociale des années quatre-vingt qui alarme, à juste titre, les conservateurs n'a été créée ni par les hippies (qui voulaient que nous « soyons ensemble ») ni par les gauchistes (qui défendaient tous une forme ou une autre de socialisme). S'il y a une chose, dans les années soixante, à quoi l'on peut imputer la mise à mort de la société en tant qu'entité unitaire, c'est bien le désir naturel qu'eurent les « masses » de mener une vie plus facile et plus agréable, de posséder leur propre maison, de suivre leurs propres envies et, autant que possible, de quitter complètement la collectivité⁸¹.

En vérité, après l'écroulement du christianisme compact et obsolète des années cinquante, il ne resta plus rien - sinon, en dernier ressort, l'argent - pour faire tenir ensemble la civilisation occidentale. Les appareils ménagers mis sur le marché par l'explosion de la consommation dans les années soixante accélérèrent la désagrégation de la communauté en permettant aux gens de vivre dans leur monde privé, séparés des autres par les télévisions, les téléphones, les chaînes hi-fi, les machines à laver et les cuisinières. (La popularité, dans les années quatre-vingt, du répondeur téléphonique - l'appel auquel vous n'avez pas à répondre - est un signe supplémentaire de la désocialisation croissante par les gadgets.) Bref, ce n'est pas un hasard si Mme Thatcher a fondé sa vision du monde sur la conviction que la société n'existe pas - et il n'est pas étonnant que soin air favori des années soixante soit *Telstar* par les Tornados, disque symbolisant la montée de

⁸¹ NdA : À moins d'un virage vers un populisme quasi fasciste, l'aspiration, formulée au milieu des années quatre-vingt-dix, à un renouveau moral fondé sur le « communautarisme » est vouée à rester sans effet aussi longtemps que la communauté restera moins valorisée que la sphère privée. (Le succès de la vidéo-surveillance et de la politique de « tolérance zéro » suggère qu'un changement majeur est en cours - bien que l'on ne sache pas s'il conduira à une authentique résurgence communautaire ou s'il est simplement le prélude à une ségrégation de la société en zones de « nantis » et de « pauvres » quadrillées de patrouilles paramilitaires.)

la prospérité technologique d'après-guerre et de l'émancipation sociale de masse⁸². Ses électeurs conservateurs radicalisés postconsensuels sont, comme elle, les véritables héritiers des années soixante. Ce sont *eux* qui ont changé le monde, pas les hippies (et encore moins les gauchistes). Ce que la société de masse a inconsciemment commencé dans les années soixante, Thatcher et Reagan l'ont transformé en idéologie dans les années quatre-vingt : l'individualisation matérialiste complète, et la fragmentation totale, de la société occidentale.

Prise à son propre piège, la « nouvelle droite » cherche maintenant à rejeter la responsabilité des aspects les moins heureux de la révolution sociale des années soixante sur des groupes dont la capacité d'influencer le cours des événements pendant le dernier quart de siècle a été au mieux périphérique, au pire inexistante. Aucun des mouvements qui ont réellement modifié le *statu quo* - ceux qui s'étaient donné pour but la libération des femmes, des homosexuels et des Noirs - n'a été consensuel ni utopique (sauf dans ses franges extrémistes). Ces groupes de pression militant pour des causes spécifiques ont combattu la gauche autant que la droite, et ils étaient moins liés aux querelles intestines du socialisme qu'aux secteurs mobiles et ascendants qui élirent les conservateurs [au Royaume-Uni] et les républicains [aux États-Unis] dans les années quatre-vingt. La logique de leur programme d'autodétermination ne tendait pas vers *plus*, mais vers *moins* d'unité sociale - et l'on peut en dire autant du langage de la « correction politique », par ailleurs intolérant.

Presque aussi destructeur, le « bavardage psy » disséminé par les thérapies minute post-freudiennes n'est pas issu du désintéressement des hippies ou des gauchistes, mais du nombrilisme des années soixante-dix et de l'amour de soi exacerbé des années quatre-vingt. (L'ascendance droitière des cultes promouvant le « développement personnel », d'Ayn Rand⁸³ à la Scientologie, est explicite, tandis que la branche la plus populaire du bouddhisme en Occident exhorte ses adhérents à psalmodier des incantations pour obtenir des Porsche.)

⁸² *Telstar* est un morceau instrumental écrit par le producteur Joe Meek en 1962. « À ce titre, composé en l'honneur du satellite du même nom qui vient d'être mis sur orbite, il a l'idée d'apporter des effets électroniques comme nul avant lui n'avait eu le courage (ni l'imagination) de le faire. [...] Cinq musiciens recrutés par une petite annonce se chargent d'exécuter les parties instrumentales élaborées par Meek lui-même : les Tornados. En quatre-vingt-dix minutes (si l'on en croit la légende), cet instrumental est enregistré et mixé. Quelques semaines plus tard, *Telstar* sera n° 1 au Royaume-Uni et aux États-Unis, devenant le premier 45 tours britannique de l'histoire à accomplir ce doublé. Pour la seule année 1962, 5 millions d'exemplaires seront vendus dans le monde » (Philippe Auclair, art. « Meek, Joe », *Dictionnaire du rock*, Paris, Robert Laffont, 2000, t. II, p. 1136-1137).

⁸³ « Philosophe » américaine d'origine russe (1905-1982).

La philosophie de la « déconstruction » est, en revanche, d'origine clairement gauchiste. Son égalitarisme cynique a gravement endommagé l'ancien consensus culturel de l'Occident, démolissant le respect de la tradition et de l'autorité avec une délectation nihiliste. Une affection maligne dévaste l'esprit occidental depuis le milieu des années soixante-dix : le virus de l'absence de signification. Mais cette infection menace *toutes* les idéologies, de gauche comme de droite, n'étant à la base rien de plus qu'une croisade pour le nivellement au profit des esthétiquement défavorisés : un Front de Libération du Mauvais Goût. La raison pour laquelle le relativisme culturel a pris racine n'est pas que les gens ordinaires se sont mis à lire Derrida, mais que l'élitisme démagogique du déconstructionnisme s'adapte aussi bien à l'esthétique *trash* des branchés médiatiques qu'au philistinisme des beaufs de la classe moyenne.

Il en va de même pour les effets sociaux à plus grande échelle récemment attribués aux années soixante par des politiciens en quête d'électeurs. L'affaiblissement du contrôle parental et du niveau éducatif - et le déclin qui en découle dans des domaines de réussite moins concrets que la recherche de la richesse, de la santé, de la beauté physique ou de l'excellence sportive - sont trop universels et trop profondément liés au monde moderne pour être mis sur le compte d'une conspiration de *babyboomers* utopistes. Si nous laissons de côté les grossiers amalgames du conservatisme contemporain, nous voyons que l'« anti-élitisme » des années soixante, loin de se restreindre à la contre-culture, était inhérent à l'esprit démocratique de l'époque. Ainsi, la révolte populaire contre l'autorité était déjà bien engagée avant même l'arrivée, en 1966, de ses prétendus auteurs hippies ou anarchistes. Persistant comme une basse continue pendant que la contre-culture jouissait de ses quinze minutes warholiennes de gloire, l'esprit irrévérencieux et antiautoritaire des années soixante continua d'ouvrir la voie à la silencieuse révolution intérieure des mentalités dont nous subissons aujourd'hui les conséquences, bonnes et mauvaises.

Encore une fois, l'essentiel du travail de cette révolution fut inspiré et facilité par les productions de la science. Il est difficile, par exemple, de contempler un appareil ménager sans penser pis que pendre des vertus traditionnelles telles que l'application et la persévérance. Une culture du confort est inévitablement une culture de la paresse - à cet égard, le rôle exercé par la télévision pour transformer l'humanité en un public passif a été maintes fois souligné par les analystes sociaux de toute obédience. Mais c'est précisément cette passivité, constitutive de l'expérience télévisuelle, qui nous plaît chez elle ; en effet, la télévision, avec son penchant intrinsèque au sensationnalisme et ses affligeantes discontinuités (« Et

maintenant, voici quelque chose de complètement différent... »⁸⁴, a plus fait que toute autre innovation technologique pour généraliser la « révolution dans la tête » née dans les années soixante. (Un autre gadget symbolisant la culture des années quatre-vingt est la télécommande, qui nous permet de regarder la télévision de façon « simultanée », en bondissant d'une chaîne à l'autre - ce qui empêche de penser de façon suivie, tout en diminuant l'investissement émotionnel sur chacune des choses négligemment passées en revue.) La musique pop, elle aussi, a joué un rôle dans l'évident assouplissement des fins et des normes que l'on constate depuis les années soixante. En dehors du fait incontestable que cet assouplissement fut, à des degrés divers, voulu par la majorité, la musique pop et ses bruyants cousins sensationnalistes (rock, disco et techno) ont été tout aussi colonisés par la technologie que n'importe quel autre secteur de la vie moderne. Ses rythmes humains, souples, élastiques, ont été remplacés par la régularité des machines à rythme, évoquant la production en chaîne ; ses structures ont été standardisées par l'agencement industriel des séquenceurs ; sa vitalité a été tuée par la numérisation et ensevelie sous des empilements de couches sonores synthétisées : la musique pop n'est désormais plus grand-chose d'autre qu'une musique de fond pour exercices gymniques⁸⁵.

Si l'instantanéisme et le simultanésisme introduits par les années soixante convenaient fort bien à des idiomes tels que la pop et la télévision (qui en avaient été les principaux pourvoyeurs), ils eurent un effet moins positif sur les formes plus anciennement établies. La musique « classique », art autrefois expressif, devint [sous sa forme dite « contemporaine »] un déploiement de technicité pseudo-scientifique, quasi architectural, dont les principes de conception, imperceptibles à l'oreille, ne pouvaient être appréciés qu'en examinant le « plan » de la partition. De même, la succession rapide de *coups* conceptuels dans le monde de la peinture et de la sculpture, si nouvelle à l'époque, se révéla être tout simplement la fin du modernisme et, par conséquent, l'écroulement définitif de l'art occidental. Envahis par le « discours artistique » de la post-modernité, les arts visuels devinrent aussi littéraires que la musique « classique » post-webernienne était visuelle, produisant l'aride paradoxe de peintures à écouter et de musique à regarder. Dé-

⁸⁴ Slogan parodiquement utilisé par le groupe humoristique Monty Python, à la fin des années soixante.

⁸⁵ NdA : Interrogé récemment à propos de ses lectures, un des principaux dissidents pop des années quatre-vingt, Mark E. Smith [leader du groupe *The Fall*], blâmait l'analphabétisme et la futilité d'une grande partie de son public « Le cerveau des adolescents d'aujourd'hui est comme de la vase. C'est à cause des machines. J'ai vu le changement se produire en une décennie. Ils ne pensent plus, n'écoutent plus. Obsédés par la technologie. Qu'est-ce qu'un jeu vidéo, sinon une machine à sous un peu plus élaborée ? » (*The Independent*, 6 mai 1993.)

pouillés de leur contenu, les arts visuels, la musique et la littérature dégénérent en une mise en scène de plus en plus inconséquente à base d'art sur l'art, de plaisanteries sur l'art sur l'art, et finalement de plaisanteries sur les plaisanteries sur l'art sur l'art⁸⁶. Pure surface, les écrans imprimés (peinture instantanée) de Warhol cédèrent la place, comme par un fait exprès, à la perfection vide, «hyperréaliste», du style graphique de la publicité de masse peinte à l'aérographe des années soixante-dix. Pure surface également, le «minimalisme» (sous-achèvement planifié) de Philip Glass et Steve Reich passa discrètement d'un statut d'avant-garde dans les années soixante à celui de bande originale pour films à gros budget dans les années quatre-vingt, tandis que le jazz déserta le naufrage multifocal dévastateur du *free jazz* instantané et simultané pour entrer dans le sanctuaire commercial de l'art mécanisé du *jazz-funk*, qui «tourne» aussi efficacement que n'importe quel autre travail à la chaîne.

L'élément essentiel qui s'est perdu avec la montée du point de vue instantané et simultané est le *développement* du thème et de l'idée, du sentiment et de la pensée, de l'histoire et du personnage. De même que la vie post-religieuse a vu une baisse rapide de l'intérêt pour le vieillissement et la maturation intellectuelle et morale, l'art est devenu superficiel, confondant la progression avec le processus, la succession logique avec le chaos multifocal, la signification avec l'impact maximal. De son côté, mimant l'attente générale d'orgasmes multiples suscitée par la proliférante industrie du sexe, le cinéma a créé le film à multiples temps forts, où le sens de la narration et la structure dramatique sont sacrifiés au profit d'une suite de chocs sensationnalistes - un genre charnel dépourvu d'âme, s'adressant aux plus bas dénominateurs communs de la nature humaine : la titillation érotique et le désir enfantin d'être électrisé et horrifié. (Lorsque le développement linéaire perdure dans l'univers cinématographique, c'est surtout sous une forme mollement ironique, dont le type est la dérive intentionnellement privée de sens du *road movie*.)

La racine du dédain des intellectuels contemporains pour le récit - en dehors de la jouissance qu'ils éprouvent à mépriser précisément ce que les gens ordinaires apprécient le plus : une bonne histoire - est l'égoïsme post-religieux. Revenant sur son introversion, Lennon se moquait des chansons «à histoire» de McCartney, soutenant que l'authenticité artistique ne pouvait être obtenue qu'en écrivant sur soi-même. Si ses chansons, en tant que combinaison de texte et de musique, laissent une trace certainement plus profonde que celles de McCartney, elles sont en fin de compte aussi spécifiquement individuelles que celles de Dy-

⁸⁶ NdA : On observe au cours des années soixante le passage d'une culture morale, écrite et narrative, de type convergent, à un relativisme visuel et structurel, de type divergent.

lan. Pour minces que soient la plupart de ses productions, McCartney, en se projetant candidement dans le monde extérieur, réussit souvent à associer la séduction populaire et la qualité d'expression. Si la différence entre le talent et le génie dans l'écriture musicale tient à ce qu'une mélodie ne se contente pas d'accrocher l'oreille mais raconte une histoire émotionnelle, il est sans aucun doute un génie musical intermittent. De même, le déprimant déclin de son don mélodique après la séparation des Beatles est de toute évidence le résultat d'une baisse d'intensité émotionnelle depuis que sa vie est retombée dans une confortable normalité. Perdant leur puissance expressive, ses mélodies, quoique toujours aussi bien faites, sont devenues émotionnellement fades, tandis que sa musique dans son ensemble ne contient plus l'élément crucial de la surprise. Mais c'est ce qui arrive, tôt ou tard, à tous les artistes oeuvrant dans la musique pop. (Lennon, dont la musique a toujours été plus expressive que mélodique, a réussi à maintenir sa vitalité créative un tout petit peu plus longtemps que son partenaire.) La cause fondamentale de cette tendance au déclin réside dans le changement psychologique qui s'est produit dans la vie occidentale entre 1963 et 1973 : la révolution dans la tête que les Beatles ont tant contribué à faire advenir et dont le manifeste court, bon gré mal gré, tout au long de leur oeuvre, faisant de celle-ci non seulement un exceptionnel trésor d'art populaire, mais aussi un document culturel à la signification permanente.

La déstabilisante évolution sociale et psychologique qui a eu lieu depuis les années soixante est principalement due au fait que l'abondance et la technologie sont parvenues à réaliser les désirs des gens ordinaires. Les courants contre culturels habituellement tenus pour responsables de cette évolution furent, en réalité, une résistance à un processus endémique de désintégration plongeant ses racines dans le matérialisme scientifique. Loin d'ajouter à cette fragmentation, ils avaient tenté de la remplacer par un nouvel ordre social fondé, ou bien sur « l'amour et la paix », ou bien sur une version européenne vaguement anarchisante du maoïsme révolutionnaire. Quand les ténors de la droite s'en prennent aux années soixante, ils attribuent la paternité d'un processus de très grande ampleur aux forces mêmes qui avaient réagi le plus fortement contre lui. La contre-culture fut moins un agent du chaos qu'un commentaire marginal, une tentative fugace de proposer une alternative à une civilisation sur le déclin.

Ironiquement, les critiques les plus impitoyables des années soixante sont ceux qui en ont le plus directement bénéficié : les voix politiques de l'individualisme matérialiste. Leur récente contribution au processus de démolition sociale inauguré vers 1963 - un darwinisme économique drapé dans des préjugés sociaux et culturels contradictoires - n'a pas arrangé les choses, et pour-

tant, même la « nouvelle droite » ne peut être tenue pour responsable de la technodécadence multifocale et fragmentée dans laquelle le Premier Monde s'enfoncé comme dans des sables mouvants au milieu des bourdonnements, des clignotements et des pulsations de son appareillage micro-électronique. Dans les années quatre-vingt-dix, la tendance est à la réprobation des autres pour nos propres fautes ; mais même si nous assumions la responsabilité d'avoir ignoré nos limites et d'avoir détruit nos propres normes au cours des trente dernières années, il est difficile d'imaginer ce qui pourrait bien, en dehors d'un régime fasciste ou d'un Second Avènement, recoller les morceaux de Humpty⁸⁷ .

Les années soixante nous apparaissent comme un âge d'or parce que, comparées à notre époque, c'en était un. Au cœur de cette décennie, la révolte contre culturelle contre l'égoïsme économique - et en particulier la compréhension, peu à la mode aujourd'hui, qu'eurent les hippies du fait que nous ne pouvons changer le monde qu'en nous changeant nous-mêmes - apparaît rétrospectivement comme le dernier soupir de l'âme occidentale. Désormais radicalement désunis, nous vivons sous la domination de gadgets dont nous sommes dépendants, notre *raison d'être* et notre sentiment de la communauté sont irrémédiablement brisés. Les résidus qui subsistent du noyau autrefois stable de notre foi religieuse ne sont pas, quant à eux, très édifiants. Tant que les drogues dures resteront illégales, l'ancien monde gardera encore un peu de sa mainmise morale sur nous ; mais lorsqu'elles auront été légalisées, comme les diktats du pragmatisme vulgaire le prédisent, les derniers liens seront coupés avec notre précédent mode de vie, loin, très loin de nous, de l'autre côté de l'abîme baigné de soleil des années soixante - où, grâce à la technologie scientifique, les Beatles font encore entendre leurs chansons enthousiastes, poignantes, optimistes et invitant à l'amour.

⁸⁷ Dans *De l'autre côté du miroir* de Lewis Carroll (chap. VI), Humpty-Dumpty, personnage en forme d'œuf, tombe d'un mur ; « tous les chevaux du roi, tous les hommes du roi ne purent recoller les morceaux de Humpty » (et non « le remettre droit », comme le veulent - à cause de la rime - les traductions françaises courantes.)

Appendice : notes sur l'évolution de la technologie musicale

Après l'apogée qu'elles connurent à la fin des années soixante, les ventes de 45-tours entamèrent une chute inexorable. En 1993, il suffisait, pour qu'un morceau atteigne la première place du classement, d'en vendre 20 000 exemplaires par semaine, chiffre qui aurait à peine permis de figurer à la cinquantième place en 1966. [...] Les raisons de cet effondrement sont parfaitement évidentes. Quels que soient le genre et le niveau artistique considérés, les 45-tours des années soixante étaient, en règle générale, plus mémorables, inventifs et prenants que ceux d'aujourd'hui. Sans entrer ici dans de trop longues explications, un ou deux points élémentaires peuvent être soulignés.

Dans les années soixante, la musique était le plus souvent enregistrée en direct, et les arrangements devaient nécessairement être fixés au préalable. Cette méthode exigeait une authentique urgence, un haut niveau d'expertise empathique de la part des interprètes, et une grande ingénuité de la part des producteurs, qui ne se préoccupaient guère de dissimuler les erreurs sous des réenregistrements multiples⁸⁸. Parce qu'elles étaient pensées à l'avance, les textures

⁸⁸ NdA : Pendant la plus grande partie des années soixante, on recourut moins à l'égalisation qu'on ne l'a fait depuis, son emploi finissant par devenir systématique. (Un égaliseur est un dispositif qui contrôle la gamme de fréquences d'un amplificateur. Le mixage pop/rock dépend largement de la « balance » des instruments les uns par rapport aux autres, ceux-ci étant enregistrés séparément ; l'« égalisation » est donc synonyme de mixage définitif ou de balance finale.) C'était en partie la conséquence du manque de moyens techniques ; mais cela venait surtout du fait que les ingénieurs du son préféraient contrôler ce dernier en se fiant à leur connaissance du placement des micros et de la production d'écho. Les signaux sonores, dans les enregistrements du début des années soixante, étaient souvent mis sur bande en modifiant les réglages en cours de route, tandis que la compression et la modulation de fréquences n'étaient utilisées qu'avec parcimonie, en particulier dans la musique noire (le studio relativement *high-tech* de la firme Motown [voir note 21] constituait alors une exception futuriste). Le niveau de sophistication sonore des enregistrements des Beatles de 1966 à 1969, obtenu sans même qu'ils aient eu à leur disposition la gamme (pourtant modeste) de dispositifs d'égalisation alors en usage dans les studios américains - plus avancés que les studios britanniques - était sans précédent et,

musicales *respiraient*, créant un espace autour des instruments et des voix qui, avec l'ambiance résultant des amplis à lampes et des consoles de mixage, produisait un son vivant et atmosphérique rarement capturé dans les enregistrements numériques d'aujourd'hui. Les enregistrements modernes, au lieu de restituer une exécution musicale, sont généralement construits au fur et à mesure, selon un principe de superposition de couches sonores qui non seulement élimine toute possibilité d'une « balance » naturelle entre les instruments, mais ne laisse pas de pores à travers lesquels le son puisse respirer. Qui plus est, la plupart des sons d'aujourd'hui sont synthétisés, saturant les fréquences et accroissant le sentiment d'asphyxie auditive. < Il y a des exceptions. Une bonne partie de la musique de danse de la fin des années quatre-vingt et du début des années quatre-vingt-dix, par exemple, réussit à être à la fois atmosphérique et physiquement excitante en laissant de l'espace autour de quelques sources sonores dominantes. Inversement, certaines musiques des années soixante avaient une texture aussi dense que la plupart des disques pop modernes, le « mur du son » de Phil Spector⁸⁹ en constituant l'exemple le plus fameux. Les Beatles aussi commencèrent à empiler les couches sonores dans leurs dernières années, mais avec la jugeote musicale et l'oreille fine d'une ère à l'acoustique plus « brute ». > La conséquence de cette évolution a été le remplacement progressif des compétences expressives par des compétences techniques, le déclin de la subtilité dans l'art d'écrire des chansons et de la finesse instrumentale dans l'exécution s'accompagnant d'une monstrueuse hypertrophie de l'expertise dans la manufacture des sons et dans la maîtrise du studio.

La force agissante derrière les méthodes d'enregistrement modernes est l'automation - dans les domaines du traitement du signal, du séquençage, du mixage ou de la coordination des instruments (par « interface numérique d'instruments musicaux »)⁹⁰. Ces fonctions, certes commodes, tendent à éloigner les artistes de l'intégrité du matériau qu'ils élaborent (tout comme le fait que la procédure d'enregistrement dans son ensemble dure beaucoup plus longtemps et se fait par additions successives). Il est difficile d'infuser de véritables sentiments dans une musique construite de façon aussi synthétique, et l'on peut facilement perdre le sens des proportions au fil d'un processus plus éloigné de l'enregistrement traditionnel d'une interprétation musicale que de l'opération connue, dans le monde du cinéma, sous le nom de « post-production ». Lorsque aucune restriction technique ne limite la dynamique et le timbre, l'oreille devient vite saturée, et la loi des rendements décroissants fait que le médium dévore le

à l'exception des enregistrements des Beach Boys de 1966-1967, sans équivalent.

⁸⁹ Producteur mégalomane américain.

⁹⁰ MIDI (*musical instrument digital interface*).

message. Il y a une terrible affinité entre le genre d'après-*Guerre des étoiles* du « film à effets spéciaux », caractérisé par la priorité pompeusement donnée à l'impact sensoriel, et l'arrivée dans la production acoustique du « gros son de batterie » au cours des années quatre-vingt, où les vu-mètres des canaux d'enregistrement de la batterie montaient d'un cran chaque année, accoutumant les auditeurs à une image sonore toujours plus écrasante. La même chose s'est produite avec le son de la guitare électrique, aujourd'hui couramment noyé sous un barrage de distorsion flamboyante à travers laquelle il est parfois difficile d'identifier les accords effectivement joués ; ce qui a éliminé, en retour, le besoin d'autre chose qu'une technique élémentaire de frappe des cordes, les habiletés instrumentales d'antan ayant été évincées au profit d'une efficacité axée sur le tripotage de boutons et la manipulation d'échantillonneurs et de pédales d'effets. La forme d'automation la plus déterminante dans la musique pop au cours des quinze dernières années a été la généralisation des métronomes électroniques et des machines à rythme. Introduite dans la, musique disco au milieu des années soixante-dix, la machine à rythme ouvrit de nouvelles possibilités pour construire des boucles rythmiques et sonores, tout en standardisant la production du tempo de danse pop en 4/4 - l'effet le plus évident étant la réduction de la grosse caisse à une suite régulière de croches. Le rap et la musique de danse de la fin des années quatre-vingt ont déployé une extraordinaire inventivité rythmique dans les limites d'une absolue mécanisation (le rap lui-même étant, dans ses meilleurs moments, une époustouflante combinaison de poésie de rue et de solos de batterie vocaux). Néanmoins, la conséquence de la préprogrammation des rythmes, d'abord par des machines à rythme, puis par des sons de batterie échantillonnés asservis à des séquenceurs, a été d'élever le *groove*⁹¹ au-dessus de toute autre priorité musicale. Autrement dit, les chansons sont désormais écrites en partant d'une piste rythmique préenregistrée plutôt que d'une idée mélodique et harmonique, comme c'était le cas de presque toute la musique des années soixante à l'exception de celle de l'inventeur futuriste du *funk*, James Brown. Dans un tel contexte, la mélodie est aussi susceptible de fleurir qu'une rose sur du béton, tandis que la sensibilité aux nuances harmoniques s'atrophie. Les sensations brutales de la musique de gymnastique diffusée dans les *raves* ont une puissance indéniable, mais elle est obtenue au détriment de la subtilité d'expression qui engendrait la plainte par laquelle débute *Happiness is a warm gun* (*la mineur - la mineur sixième - mi mineur*), la merveilleuse tendresse de la descente chromatique dans la phrase d'ouverture de *Something*, le frisson procuré par le passage soudain du *fa* au *sol* dans *A day in the life* (« l've seen his face before »), et le sentiment du passage, à

⁹¹ « Après vingt ans de désuétude, le mot *groove* a servi dans les années quatre-vingt-dix à décrire le caractère entraînant et chaleureux d'une musique généralement dansante » (Bruno Blum, « Glossaire » du *Dictionnaire du rock*, op. cit., t. III, p. 397).

la fois littéral et métaphorique, d'un nuage devant le soleil lorsque le *ré* mineur succède au *ré* majeur dans *The fool on the hill*⁹².

Dominées par le fracas synthétique du tempo séquence - s'abattant tyranniquement comme un monstrueux métronome industriel -, toutes les chansons modernes sont régularisées et normalisées, leurs mouvements harmoniques sont restreints et prévisibles, leurs lignes vocales, dépourvues de mélodie indépendante, sont construites sur des clichés mélodiques et textuels verrouillés ensemble comme par des mécaniciens sur une chaîne de montage. Il n'est peut-être pas très correct de comparer la succession rapide des changements harmoniques dans une chanson telle que *Yesterday* aux disques de *dance music* contemporains qui tiennent un seul accord pendant cinq minutes, mais le contraste est significatif. La musique des années soixante est généralement deux à trois fois plus mobile, sur le plan harmonique, que celle des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix, et incomparablement plus libre et dynamique dans la relation entre les mélodies et les accords qui les accompagnent. Il va sans dire qu'en termes de variété rythmique, la musique pop des années soixante couvre de honte une grande partie de la musique des décennies suivantes, les Beatles étant un cas d'école sous cet aspect. Ce qui est moins apparent est que l'absence de mécanisation rythmique dans les années soixante permettait de transmettre l'effervescence naturelle de l'exécution collective en studio, comme le démontre la subtile accélération du tempo dans des enregistrements [des Beatles] tels que *I want to tell you* ou *Fixing a hole*.

La différence principale entre la musique pop des années soixante et ce qui lui a succédé tient à la perte d'un élément vital : l'inattendu. Du *groove* fonctionnel de la *drum'n'bass* aux ballades histrioniques du *heavy métal*, le manque de surprise mélodique et harmonique dans la musique des années quatre-vingt-dix est effarant. Sur le plan de la forme, la musique pop s'est presque figée, n'ayant guère montré d'originalité structurelle, métrique ou mélodique au cours des dix dernières années. Lorsque les auditeurs des années soixante entendaient une nouvelle chanson des Beatles - ou une bonne chanson de Holland-Dozier-Holland, Jagger-Richards, Brian Wilson, Ray Davies, Bacharach-David, Syd Barrett, Smokey Robinson, Pète Townshend, etc. -, ils ne savaient jamais ce que la prochaine mesure allait leur réserver. Cela était parfois dû au fait que ces compositeurs avaient assez de maîtrise musicale pour effectuer intentionnellement des mouvements inhabituels, mais dans la plupart des cas c'était le reflet de la qualité quintessentielle des années soixante : l'ouverture et le mépris des conventions. De même que les contraintes sociales et sexuelles tombaient alors en

⁹² Les quatre morceaux cités sont évidemment des chansons des Beatles.

désuétude, l'idée qu'il existait des règles de composition orthodoxes qu'il fallait respecter fut rapidement jetée aux orties. L'originalité devint - pour un temps - la chose la plus prisée dans la culture populaire, l'imprévisibilité en matière de création découlant presque autant de l'attitude que du talent (même s'il serait un peu trop *sixties* de proclamer que n'importe qui pouvait y parvenir à l'époque, pour ne rien dire d'aujourd'hui).

Lennon et McCartney trouvèrent un bon nombre de leurs surprises mélodiques et harmoniques en laissant leurs doigts errer spéculativement tandis qu'ils chantaient. Un exemple très simple est fourni par le « pont » de la chanson *I'll get you*, où ils passent de façon inattendue à la mineure dominante (*ré* majeur - *la* mineur). Un musicologue pourrait élaborer une théorie sophistiquée pour rendre compte de ce passage non orthodoxe, mais la vérité est beaucoup plus simple - et, pour ceux qui aspirent à écrire des chansons pop, plus intéressante. Lennon et McCartney choisirent cet accord, non pour piquer au vif les oreilles classiques en créant une instabilité modale dans la ligne mélodique, mais parce que le passage au *la* majeur était trop évident, et aussi parce que l'accord de *la* mineur, très apprécié des guitaristes, apportait un aplanissement expressif de la mélodie en cet endroit précis. Presque tout ce qu'ils faisaient en tant que compositeurs, ils le faisaient d'instinct, en contrôlant ce dernier par un sens de la ligne très marqué et une oreille très fidèle. Auto-éduqué par l'écoute et la méthode des essais et erreurs, et non par le déchiffrage et l'apprentissage par cœur, leur esprit musical était neuf et ouvert, et leur mémoire suffisamment alerte pour gérer des changements à vue dans les harmonies vocales, entre deux prises, sous la pression d'un emploi du temps écrasant et sans le secours de l'aide-mémoire qu'est une partition. Les quelques petites erreurs d'harmonie qui apparaissent dans leurs premiers enregistrements montrent seulement qu'ils étaient humains ; ce qui est surprenant, compte tenu de leur rythme de travail, est qu'elles ne soient pas beaucoup plus nombreuses. (Les premiers enregistrements des Beatles comportent plus de maladresses dans les textes que dans les harmonies, et nous devons nous rappeler qu'ils jouaient de leurs instruments pendant qu'ils chantaient - McCartney chantait parfois tout en exécutant une ligne de basse en croches, et en faisant de l'œil aux filles du premier rang.)

Sans nul doute, il y a place pour des analyses musicologiques érudites des nombreux traits musicaux non orthodoxes chez les Beatles, mais il est peu probable que de telles analyses suscitent beaucoup de créativité musicale, non seulement parce qu'elles sont étrangères au caractère intuitif de la musique pop, mais aussi, plus fondamentalement, parce que la prédominance des clichés harmoniques, mélodiques et rythmiques durant la dernière décennie prouve que

l'originalité dans tout autre domaine que la manipulation d'effets technologiques n'est plus appréciée par les musiciens, qui ne paraissent pas en regretter l'absence. Quand les auditeurs déplorent la pénurie de « bonnes mélodies » et envoient Robson & Jérôme ou les Fugees au sommet du hit-parade, ils effectuent un vote de protestation contre la mesquine auto-satisfaction de la plupart des auteurs de chansons pop d'aujourd'hui, qui ne savent pas qu'ils sont incapables de répondre à la demande et manquent totalement de l'outillage nécessaire pour remédier à cet état de choses (si jamais ils venaient à s'apercevoir tout d'un coup qu'il y a un problème). Peu de gens, à chaque génération, possèdent le don d'écrire de grandes mélodies ou des chansons qui durent, et aucun pédantisme d'« école de rock » ne peut rien y changer. Il y a pourtant des indices à trouver en réfléchissant sur la musique, et en l'écoutant avec l'attention que les Beatles surent mettre en œuvre pour s'approprier les disques qui les inspirèrent.

Lorsqu'il a dénoncé (en mai 1993, sur la quatrième chaîne de la BBC) le déclin de l'inspiration dans la musique pop depuis les années soixante, Tony Parsons a parlé au nom d'une vaste circonscription d'auditeurs assez âgés, qui ont grandi avec la musique des années soixante et ont été ensuite de plus en plus déçus par l'évolution de la musique pop, ou d'auditeurs plus jeunes qui ont découvert après-coup, grâce aux disques, la stimulante fraîcheur et la liberté d'imagination de cette musique. C'est pourquoi son discours a déplu aux critiques pop à tendance sociologique, qui s'intéressent moins à la musique qu'aux « marqueurs » stylistiques présents dans chaque nouvelle micro-génération pop. Une croyance de base chez les critiques de ce genre est que ce qui change dans la musique pop n'est pas le niveau objectif d'« âme » et d'inspiration, mais le point de vue subjectif des commentateurs qui, à mesure qu'ils vieillissent, s'éloignent de l'actualité. Bien sûr, au bout du compte, tout se ramène à des appréciations subjectives - et pourtant l'indigence du relativisme apparaît clairement à quiconque possède un tant soit peu d'instinct musical et une once de bon sens. Prenons un exemple. Mark Edwards, récusant (dans le *Sunday Times* du 9 mai 1993) l'affirmation de Parsons selon laquelle la musique pop moderne sombre dans le non-sens, a fait observer que l'exemple cité par Parsons - un disque de danse techno dans lequel la phrase échantillonnée « *Gonna take you higher and higher* » [« Je vais t'emmener toujours plus haut »] est mécaniquement répétée en boucle sur deux accords sans cesse réitérés - n'a ni plus ni moins de sens que le « *Awopbopaloomop* » hurlé par Little Richard en 1956. Certes profondément contemporaine, la conception quantitative et matérialiste du sens qui est celle d'Edwards trahit son incapacité à faire la différence entre une expression vivante et le monstre de Frankenstein. Le sens ne réside pas dans la signification littérale, mais dans le ton et l'expression : l'exclamation de Little Richard était une af-

firmation spontanée de la liberté de l'âme cote les contraintes de la forme. Née du moment, la chanson *Tutti frutti*⁹³ incarne l'instantanéité essentielle de la musique pop, une chose qui devient de plus en plus impossible à retrouver à mesure que le temps passe. (Les neuf dixièmes du déclin de la pop sont dus au manque de spontanéité.) Les mots « *higher and higher* », désormais réduits à une formule morte, sont passés à travers plusieurs niveaux de dilution depuis leur apparition dans les années soixante chez Sly & the Family Stone. Mise à contribution dans d'innombrables disques modernes de danse - à tel point qu'elle n'est plus qu'un échantillon que l'on active négligemment par une simple pression du doigt sur le clavier d'un ordinateur -, la phrase « *I wanna take you higher* » s'est totalement vidée de la signification qu'elle avait initialement en 1969, quand elle fut psalmodiée par Sly Stone et son groupe à l'intention du public blanc massé à Woodstock. Elle signifiait alors la transcendance : une musique capable de parler en même temps à l'âme et au corps, dissolvant les barrières sexuelles, sociales et raciales. Vingt-cinq ans plus tard, cette litanie incantatoire est devenue une production en chaîne mécanisée, la seule signification qu'elle évoque étant celle d'un accessoire sonore grossièrement érotique.

Il y aurait encore beaucoup à dire sur le catastrophique déclin de la musique pop (et de la critique rock) ; mais en voilà assez pour le moment. Ce qui compte ici est qu'en examinant la chronologie de la pop des années soixante, les lecteurs aient conscience qu'ils ont affaire à un plus haut niveau de qualité qu'aujourd'hui - une musique dont aucun artiste contemporain ne saurait prétendre égaler la passion, la variété, l'invention formelle, et l'inspiration *sui generis*. Il en va de même pour d'autres formes musicales - c'est on ne peut plus évident pour la musique « classique » et le jazz -, et cela confirme que quelque chose dans l'âme de la culture occidentale a commencé de mourir à la fin des années soixante. On peut affirmer que la musique pop, telle que la mesurent les classements de 45-tours, a atteint son point culminant au début de l'année 1966, et que sa qualité d'ensemble a ensuite commencé à baisser, d'abord imperceptiblement, mais de façon déjà assez sensible en 1970. Certains feront commencer la dégringolade un peu plus tard ; mais seuls des gens dépourvus d'âme ou musicalement sourds refuseront d'admettre qu'il y ait effectivement eu déclin. Que ceux qui ont des oreilles entendent.

⁹³ Qui commence par le fameux « *Awopbopaloomopalopbamboom* ».

GOD

*God is a concept by which we
measure our pain*

I'll say it again

*God is a concept by which we
measure our pain*

*I don't believe in magie I don't
believe in I-ching I don't believe
in Bible I don't believe in tarot I
don't believe in Hitler I don't be-
lieve in Jésus I don't believe in
Kennedy I don't believe in Buddha
I don't believe in mantra I don't
believe in Gita I don't believe in
yoga I don't believe in kings I
don't believe in Elvis I don't be-
lieve in Zimmerman I don't be-
lieve in Beatles*

*I just believe in me, Yoko and me
And that's reality*

The dream is over

What can I say ?

The dream is over

Yesterday I was the Dreamweaver

But now I'm reborn

I was the Walrus

But now I'm John ,

And so dear friends

You'll just have to carry on

The dream is over

(John Lennon, dans l'album
John Lennon/Plastic Ono Bond,
Apple Records, 1970.)

DIEU

Dieu est un concept grâce au-
quel nous mesurons notre douleur.
Je vais le redire : Dieu est un con-
cept grâce auquel nous mesurons
notre douleur.

Je ne crois pas à la magie - je
ne crois pas au Yi-king - je ne
crois pas à la Bible - je ne crois
pas aux tarots - je ne crois pas à
Hitler - je ne crois pas à Jésus - je
ne crois pas à Kennedy - je ne
crois pas à Bouddha - je ne crois
pas aux mantras - je ne crois pas à
la Gita⁹⁴ - je ne crois pas au yoga -
je ne crois pas aux rois - je ne
crois pas à Elvis - je ne crois pas à
Zimmerman⁹⁵ - je ne crois pas aux
Beatles.

Je crois seulement en moi,
Yoko et moi, et c'est la réalité.

Le rêve est fini. Que puis-je dire ?

Le rêve est fini. Hier j'étais le tis-
seur de rêves, mais maintenant je
suis ressuscité. J'étais le morse⁹⁶,
mais maintenant je suis John.

Ainsi, chers amis, il va vous fal-
loir continuer. Le rêve est fini.

⁹⁴ La *Bhagavad-Gîtâ*, l'un des textes fon-
damentaux de l'hindouisme.

⁹⁵ Robert Zimmerman, plus connu sous le
nom de Bob Dylan.

⁹⁶ Allusion à la chanson des Beatles *I am
the walrus* (« Je suis le morse », 1967),
écrite par Lennon en référence à un per-
sonnage de Lewis Carroll.

Ce texte aborde des thèmes, développe des réflexions, pose des questions qu'on retrouve chez certains autres auteurs. On pourra lire par exemple :

Brochures

« *Mai68 ; la révolution anticipée* » ; « *Racines subjective et logique du projet révolutionnaire* » ; « *Politique, démocratie, valeurs occidentales* » ; « *Crises économique, politique, sociale, anthropologique* » ; « *Socialisme ou Barbarie & l'Internationale Situationniste* » ; « *Éléments pour une démarche politique* » ; « *De la misère en milieu radical* »...

Filmographie : *A Hard Day's Night* et *Help!* de Richard Lester, 1964 et 1965 ; *Magical Mystery Tour* de Bernard Knowles, 1967 ; *Yellow Submarine* et *Let It Be* de George Dunning, 1968 et 1970 ; *Woodstock* de Michael Wadleigh, 1970 ; *Gimme Shelter* de Charlotte Zwerin et Albert Maysles, 1970 ; *Rude Boy* (Clash) 1980 ; *The Great Rock'n'Roll Swindle* (Sex Pistols), 1980 ; *Monterey Pop* de D.A. Pennebaker, 1969.

Discographie (indicative...) : *I fought the law, London Calling* (Clash), *God save the Queen, Pretty vacant* (Sex pistols) ; *Satisfaction, Walking the dog* (Rolling Stones) ; *A Well-Respected Man, You Really Got Me, Sunny Afternoon, Dead End Street, Dedicated follower of fashion* (Kinks) ; *Don' Think Twice, It's All Right*, (Dylan), ...

Livres

Gillet C., 1971 ; « *Histoire du Rock'n'Roll* », Albin Michel
Savage J., Ridrimont D., 2002 ; « *England's dreaming, Les Sex Pistols et le mouvement punk* », Allia
Guralnick P., 2003 ; « *Sweet Soul Music : Rhythm & Blues et rêve sudiste de liberté* » Allia
Granjon M.-C., 1985 ; « *L'amérique de la contestation : Les années 60 aux Etats-Unis* » Edition PFNSP
Steiner g. ; 1971 ; « *Dans le château de Barbe-bleue* », Folio
Castoriadis C : 1979 : « *Transformation sociale et création culturelle* » in « *Une société à la dérive* », 2005, Seuil

Contact : Quentin@no-log.org