

BIOGRAPHIES & MYTHES HISTORIQUES

# LES BEATLES

De l'histoire au mythe



Bertrand Lemonnier



# REGARDS SUR UNE GÉNÉRATION DE LA GUERRE ET DE L'APRÈS-GUERRE

## LE CONTEXTE DES ANNÉES 1940-1950

La Seconde Guerre mondiale a fortement marqué tous les enfants britanniques, même s'ils en gardent des souvenirs variables en fonction de leur âge, de leur condition et de leur région d'origine. Né en 1940, Ringo Starr ne se souvient pas de la guerre et des bombardements allemands, qui endommagent fortement Liverpool entre septembre 1940 et janvier 1942, mais il s'est construit sa propre histoire de ce qu'on nomme le *Blitz* :

*On se cachait dans la cave à charbon (ça ressemblait plutôt à un placard). Je me souviens de grands espaces vides dans la rue, où il y avait eu des maisons. Quand j'ai été plus âgé, on allait jouer sur les décombres et dans les abris antiaériens.*

Paul, né en 1942, évoque des hivers glacials, qui ressemblent à ceux de la Sibérie, avec des gamins en culottes courtes et des genoux gercés. Son père est réquisitionné dans une usine d'armement et pompier volontaire le soir ; sa mère, infirmière à l'hôpital Walton, un imposant bâtiment du XIX<sup>e</sup> siècle, est en première ligne lors des raids de la Luftwaffe en 1941-42. George, né lui en 1943, se remémore surtout de vastes zones

bombardées et pas encore déblayées, qui ne disparaissent pas du paysage urbain avant le milieu des années 1960. John est né, comme Ringo, en 1940, et la légende veut que ce soit entre deux alertes nocturnes. Il se souvient seulement qu'à l'âge de quatre ans, ses parents se séparent, un traumatisme bien plus violent que celui de la guerre. Il n'empêche qu'en juin 1966, les Beatles intituleront *Blitz Tour* leur première grande tournée en République Fédérale d'Allemagne, un terme très connoté mais passé presque inaperçu. L'écrivain David Lodge, enfant un peu plus âgé que les quatre Beatles à l'époque de la guerre, écrit en 1970 un roman d'apprentissage autobiographique, *Out of the Shelter* (« Hors de l'abri »), où il raconte l'expérience du *Blitz*, l'évacuation des plus jeunes à la campagne puis les années d'austérité d'après-guerre et enfin la découverte en Allemagne des bases américaines. Dans l'introduction de son livre, le romancier montre bien à quel point toute une génération, devenue adulte dans les années 1960-70, est marquée par la guerre et ses séquelles, avec l'aspiration profonde à une nouvelle société de la consommation :

*Les angoisses et les privations que la guerre a engendrées ont fait de nous des êtres prudents et timides, satisfaits par de petits riens et modestes dans leurs ambitions. [...] Ma rencontre en 1951 avec la communauté des Américains expatriés en Allemagne m'a donné un avant-goût inouï de la « bonne vie » matérialiste, hédoniste, à laquelle les Britanniques [...] allaient bientôt aspirer et qu'ils allaient finalement considérer comme normale, une vie faite de biens et de loisirs tout faits : transports individuels, appareils ménagers qui font le travail pour vous, vêtements chic et bon marché, tourisme de masse, loisirs et divertissements basés sur la technologie.*

En 1945 se pose en effet la question de la pérennité d'une identité britannique dans le contexte d'austérité et de la présence américaine sur le sol du pays. La « rencontre avec l'Amérique », qu'elle prenne la forme des bases en Europe occidentale, des produits de consommation importés par les soldats, des musiques ou des films qui divertissent une population très éprouvée, constitue l'un des faits culturels majeurs de la période. Dans le domaine des biens de loisirs, la campagne d'austérité lancée en 1942 par le gouvernement de guerre britannique provoque une relative pénurie : la

fourniture de matériels de sport se tarit, après l'écoulement des stocks; celle de postes de radio s'effondre, et les Anglais doivent désormais se contenter du parc existant pour écouter les programmes de la BBC; celle des disques soixante-dix-huit tours reste à un niveau relativement élevé, mais la production de phonographes est quasi inexistante.

La BBC-Radio participe largement à l'effort de guerre. Écoutée dans l'Empire, diffusée en 43 langues, elle constitue en Grande-Bretagne un relais essentiel entre le gouvernement, l'armée et les populations civiles. Le programme unique de 1939 (*Home Service*) est doublé du *Forces Programme* composé d'informations et de variétés. Refusant toute propagande systématique, la BBC développe au contraire les émissions de divertissement, avec les blagues de Max Miller, le programme satirique *It's That Man Again*, animé par le comédien Tommy Handley, originaire de Liverpool. Ces deux personnages, très populaires, font d'ailleurs partie du panthéon des Beatles, qui ajouteront leurs deux visages sur la célèbre pochette du disque *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* en 1967. Il existe aussi des émissions culturelles, telle la tribune intitulée *Postscript* de John Boynton Priestley, un intellectuel alors très influent, avec des débats culturels ou de société. Dans la journée, des programmes sont spécifiquement destinés aux travailleurs des usines et diffusés par des haut-parleurs, comme *Workers Playtime* et surtout *Music While You Work*, avec l'idée que la musique dite légère permet d'améliorer la productivité. La BBC fait aussi de la publicité pour des concerts, des spectacles, des expositions qui ont lieu dans les grandes villes et qui attirent de plus en plus de monde. Les compagnies de théâtre, de musique, de ballet multiplient les tournées dans le pays. Afin de soutenir le moral de la population, la radio diffuse des chansons optimistes, dites *Better times are coming* (« des temps meilleurs s'annoncent »), un genre qui date de la guerre de Sécession américaine. La plus célèbre est (*There'll Be Bluebirds Over*) *The White Cliffs Of Dover*, chantée par Vera Lynn<sup>1</sup> en 1942 avec l'orchestre de Mantovani :

---

1. La plupart des extraits de chansons et de poèmes sont laissés dans leur version originale anglaise (\*). Nos traductions (plus littérales que littéraires ou interprétatives) sont situées en annexes.

*Tomorrow, just you wait and see  
There'll be love and laughter  
And peace ever after  
Tomorrow, when the world is free\**

Lorsque les temps sont devenus meilleurs, cette chanson est restée très populaire, y compris aux États-Unis, à travers l'interprétation des Checkers (1953), tandis qu'avant l'émergence des Beatles, le plus gros vendeur de disques au Royaume-Uni demeure le chef d'orchestre et arrangeur Mantovani, capitalisant notamment sur le succès de *White Cliffs*. On ne peut s'empêcher de penser, en l'écoutant, à une courte scène loufoque du film du réalisateur américain Richard Lester, *Help!* (1965), avec les Beatles, où un nageur traversant la Manche émerge d'un trou dans la neige en pleine montagne autrichienne et demande à John Lennon, à peine étonné : « Excusez-moi... Les falaises blanches de Douvres ? ».

Chanter, écouter la radio et des disques, danser dans des lieux dédiés à cette activité sont des activités quotidiennes ou hebdomadaires qui permettent d'oublier les contraintes sévères du rationnement et des privations de la guerre. Déjà, avant le conflit, les music-halls aux attractions très éclectiques sont concurrencés et souvent supplantés par des *dance halls* (« salles de danse »), un cadre populaire où la musique est au centre du dispositif : le public – masculin et féminin – ne reste plus assis à regarder un spectacle de variétés mais il danse, souvent à la recherche de partenaires. Les *dance halls* donnent notamment aux femmes une nouvelle liberté de mouvement en public, tout à fait impossible au début du siècle. Un film de Charles Chricton, *Dance Hall* (« Le démon de la danse », 1950), décrit ainsi quatre jeunes ouvrières – dont l'une est jouée par Petula Clark – qui oublient leur quotidien en passant leurs soirées au Palais de la danse de Chiswick à Londres. Dans ces salles, souvent de grande superficie et pouvant accueillir plusieurs milliers de personnes, les instruments passent au premier plan et les chefs d'orchestre deviennent de véritables stars, comme Mantovani ou Geraldo, plus célèbres que les chanteurs ou les chanteuses qu'ils accompagnent. Cette évolution du vedettariat n'est pas anodine ; elle permet de mieux comprendre pourquoi, dans les années 1950 et au début des années 1960, les groupes

pop instrumentaux comme les *Shadows*<sup>1</sup>, les nombreux orchestres de jazz et les *big bands*, ont plus de succès que les interprètes accompagnés. Pendant la guerre, les *dance halls* font le plein. Les photos montrant de jeunes femmes flirtant et dansant notamment avec des GI's font le tour de l'Angleterre. D'une certaine façon, la présence massive des Américains dans certaines villes et campagnes anglaises contribue à briser certaines barrières morales, culturelles et sociales, comme le montre bien un film de John Schlesinger, *Yanks* (1979), avec Richard Gere dans le rôle du beau soldat yankee. Dans une petite ville du nord de l'Angleterre, près de Manchester, une grande base américaine s'établit en vue de préparer le débarquement, ce qui encourage les aventures amoureuses.

Avec la danse, le cinéma reste le divertissement le plus populaire des années de guerre. Il connaît une forte fréquentation dans toute l'Angleterre. D'après les statistiques, ce sont entre 20 et 30 millions de spectateurs britanniques qui se rendent au cinéma chaque semaine entre 1940 et 1946. Le succès du cinéma tient pour partie à la production américaine des années 1940, d'une richesse et d'une diversité sans égales, y compris dans les grandes productions de guerre de Hollywood, mais aussi des films britanniques, protégés par des quotas de programmation. En 1947, une politique de soutien du cinéma national est mise en place: instauration de droits de douanes sur l'importation de films étrangers, création du National Film Production Council, autant de mesures qui irritent fortement les Américains (ceux-ci boycottent 18 mois le marché anglais), jusqu'à un accord prévoyant un quota de 45 p. cent puis de 30 p. cent de films britanniques en 1950.

Sous l'influence du Pilgrim Trust, fondation caritative d'origine américaine, il est créé en 1940 une structure semi-publique, le Committee for the Encouragement of Music and the Arts (CEMA), dont l'économiste John Maynard Keynes prend la tête en 1942 et qui deviendra en 1946 le très officiel Arts Council of Great Britain. Keynes souhaite alors se projeter dans un avenir où les préoccupations économiques seront secondaires et remplacées par « les problèmes de la vie et des relations humaines, de la

---

1. Pour en savoir plus sur les nombreux groupes et musiciens des années 1950-1970 cités dans cet ouvrage, nous renvoyons le lecteur aux dictionnaires et encyclopédies spécialisés, mentionnés à la fin du volume dans la partie « sources ».

création, de la conduite morale et de la religion ». Les objectifs sont ceux d'une décentralisation de l'activité culturelle, à la fois dans les villes petites et moyennes (parfois les villages) et dans les usines, d'une action spécifique (musique et théâtre, poésie) dans les zones touchées par les bombardements et du soutien apporté aux activités artistiques. Au-delà du contexte très particulier de la guerre, cette politique volontariste et démocratique permet de mieux comprendre le développement de ces pratiques dans les années 1945-65, particulièrement dans le monde ouvrier des grandes villes industrielles. La propagande des années 1940 va même jusqu'à estimer que la créativité et la spontanéité de l'amateur ne peuvent qu'enrichir l'artiste professionnel. C'est donc aussi la socialisation de la culture qui est redoutée par certains. L'art d'inspiration sociale – sinon socialiste – est rejeté par une partie des artistes, des journalistes, des écrivains. La crainte d'une dérive totalitaire du socialisme étatique et planificateur mis en place par les Travailleurs en 1945-50 et d'une poussée communiste en Europe occidentale n'est pas seulement exclusive à Churchill, avec le discours de Fulton en 1946, ainsi qu'aux écrivains proches du Parti conservateur. Elle surgit aussi dans les réflexions politiques et littéraires d'auteurs socialistes antistaliniens, dans le contexte des débuts de la guerre froide. Au premier rang des intellectuels d'après-guerre se distingue George Orwell. Les deux dernières œuvres d'Orwell, *Animal Farm* (« La Ferme des animaux ») et *1984*, ont la particularité de combiner un succès public (notamment aux États-Unis), une qualité littéraire indéniable et un engagement politique et social. Le contexte politique, à la fois national (le triomphe électoral des travaillistes en 1945) et international (le prestige de l'URSS de Staline et le Kominform, la doctrine Truman) est inséparable de la notoriété de ces deux livres essentiels de l'après-guerre. Publié en juin 1949, *1984* est un roman sur une Angleterre future, très inspiré de la guerre, de Postdam et du « partage du monde » mais qui se réfère aussi à l'expérience socialiste en cours. C'est une sorte de cauchemar vraisemblable, le modèle de ce que serait un régime mélangeant le nazisme et le socialisme bureaucratique, (l'Angsoc ou « socialisme anglais ») au service d'une élite dont le pouvoir est sans limites ni géographiques ni mentales (*Big Brother is watching you*, « Big Brother vous surveille »). La modernité du propos réside dans la description d'un monde envahi par les techniques de reproduction

mécanique qui anéantissent la liberté individuelle ainsi que par un nouveau langage universel et simplifié, la novlangue. L'année de la mort d'Orwell (1950), *1984* est déjà l'un des premiers best-sellers littéraires de l'après-guerre. La guerre froide en fait un livre de dénonciation du communisme, mais il s'agit avant tout d'une anti-utopie très pessimiste sur l'avenir politique du Royaume-Uni comme de toute l'humanité. En ce sens, Orwell anticipe sur les grandes désillusions des années 1950 mais aussi sur le développement d'une société de masse dominée par le mensonge, la violence (le roman d'Anthony Burgess, *A Clockwork Orange*, « L'Orange mécanique », paraît en 1962), les inégalités, ainsi que par le spectacle médiatique et technologique.

Les romans dystopiques d'Orwell influencent fortement les générations des années 1950 et 1960. L'adaptation fidèle de *1984*, diffusée en décembre 1954 et regardée par des millions de téléspectateurs sur la BBC, provoque une polémique qui remonte jusqu'au Parlement, en raison de certaines scènes jugées subversives. Si les Beatles n'ont pas fait d'allusions directes à l'univers de George Orwell, John, Paul et George affirment avoir lu certains de ses livres. La chanson *Piggies* (1968)<sup>1</sup>, écrite par George Harrison, est une charge contre le consumérisme et les distinctions de classes (les « petits cochons grouillant dans la saleté » et les « gros cochons dans leur habit blanc amidonné »), qui reprend le thème orwellien des strates sociales au sein d'une communauté d'animaux de ferme. La première ébauche de *Piggies*, abandonnée par la suite pour l'enregistrement du disque, contient un couplet final, assez intraduisible, mais où l'on découvre un jeu de mot sibyllin sur *Big Brother/Pig Brother*:

*Everywhere there's lots of piggies*  
*Playing piggy pranks*  
*You can see them on their trotters*  
*Down at the piggy banks*  
*Paying piggy thanks*  
*To the pig brother\**

---

1. En ce qui concerne les textes originaux des chansons des Beatles, des *songbooks* sont répertoriés en fin de volume dans la partie « sources ».



Le grand débat de l'immédiate après-guerre est bien celui du type de société dans laquelle les Britanniques veulent vivre et prospérer. Une société libérale et américanisée ? Une société socialiste et égalitaire ? Une société qui se replie dans le souvenir de son passé glorieux ? Dans la revue *Horizon* en 1945, J.-B. Priestley s'interroge sur la nature de la culture que le pays veut promouvoir. Son texte est, d'une certaine façon, prophétique. Il estime en effet que la culture traditionnelle anglaise, déjà agonisante avant la guerre, ne peut survivre que comme une pièce de musée, conservant l'Angleterre surannée des lords et des châteaux, si bien peinte par le cinéma de Hollywood. Et si elle disparaît, le risque est qu'elle soit remplacée par la nouvelle culture venue d'outre-Atlantique, ce qui s'avère être déjà le cas avec les livres, les pièces et les films américains qui arrivent en Angleterre en quantité croissante. De plus, après les limitations drastiques imposées par la guerre, tous les produits culturels dérivés de l'*American way of life* se diffusent sans filtre dans les foyers des ouvriers et des employés. La publicité devient omniprésente. Elle influence la société en profondeur, sous la forme de ce qu'il appellera une dizaine d'années plus tard *Admass*, l'art de faire croire que pour vivre heureux, il faut posséder plus de choses et dépenser plus d'argent. Pourtant, J.-B. Priestley envisage, au moins dans le champ littéraire, l'avènement d'une *autre culture*, qui réunirait le passé et le présent comme les deux rives de l'Atlantique :

*Je maintiens qu'il y a une forme de vie collective – celle qui a sauvé le monde en 1940 – qui n'est pas traditionnellement anglaise, une vie nouvelle et moderne et qui n'est pourtant pas américaine. On peut dire d'elle qu'elle est anglo-saxonne, moderne, urbaine, industrielle, et presque sans classes [...] je crois donc que la littérature anglaise doit tout d'abord reconnaître l'existence de cette nouvelle culture et s'efforcer de lui donner une expression. Sinon, elle sera vieux jeu et sans vitalité, ou semblera n'être qu'un écho – ou une ombre – de la littérature américaine.*

Des intellectuels s'inquiètent à la même époque d'une perte d'identité de la classe ouvrière britannique et de la culture qui la structure depuis plus d'un siècle, tel l'universitaire Richard Hoggart dans *The Uses of*