

# Itamar

REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE



AÑO 2019

5

# Itamar

REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE

REVISTA INTERNACIONAL

N. 5

AÑO 2019



VNIVERSITAT  
DE VALÈNCIA

[?] Facultat de Filosofia i Ciències de l'Educació

**Edición electrónica**

© *Copyright 2018 by Itamar*

**Dirección Web:** <https://ojs.uv.es/index.php/ITAMAR/index>

© *Edición autorizada para todos los países a:*  
Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. Universitat de València

I.S.S.N: 2386-8260  
Depósito Legal: V-4786-2008

## **PRESIDENCIA DE HONOR**

**Edgar Morin.** Presidente de Honor del CNRS, París. Presidente de la APC/MCX Association pour la Pensée Complexe y del Instituto Internacional del Pensamiento Complejo.

## **COMITÉ CIENTÍFICO**

### **Dirección**

Jesús Alcolea Banegas  
Rosa Iniesta Masmano  
Rosa M<sup>a</sup> Rodríguez Hernández

### **Consejo de redacción**

Jesús Alcolea Banegas  
Rosa Iniesta Masmano  
Rosa M<sup>a</sup> Rodríguez Hernández

## **Vocales**

**Rosario Álvarez.** Musicóloga. Catedrática de Musicología. Universidad de La Laguna (Tenerife). Presidenta de la Sociedad Española de Musicología.

**Alfredo Aracil.** Universidad Autónoma de Madrid.

**Leticia Armijo.** Compositora, musicóloga y gestora cultural. Directora General del Colectivo de Mujeres en la Música A.C. Coordinadora Internacional de Mujeres en el Arte, ComuArte.

**Pierre Albert Castanet.** Compositor. Musicólogo. Université de Rouen. Professeur au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris.

**Mercedes Castillo Ferreira.** Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal. Universidad de Jaén, España.

**Olga Celda Real.** Investigadora Teatral. Dramaturga. College London. University of London.

**Manuela Cortés García.** Musicóloga. Arabista. Universidad de Granada.

**Nicolas Darbon.** Maître de conférences HDR en Musicologie, Faculté des Arts, Langues, Lettres, Sciences Humaines. Aix-Marseille Université. Président de Millénaire III éditions. APC/MCX Association pour la Pensée Complexe.

**Cristobal De Ferrari.** Director Escuela de Música y Sonido Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación UNIACC, Chile.

**Román de la Calle.** Filósofo. Departamento de Filosofía, Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación de la Universitat de València. Director del MUVIM.

**Christine Esclapez.** Musicóloga. Directora del Département de Musique et Sciences de La Musique, Université de Provence. LESA (Laboratoire d'Etudes en Science de l'Art). Directora del Festival Architectures contemporaines, Université de Provence.

**Reynaldo Fernández Manzano.** Musicólogo. Centro de Documentación Musical de Andalucía.

**Antonio Gallego.** Musicólogo. Escritor. Crítico Musical. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

**Pilar Jurado.** Cantante, compositora, productora, directora artística y ejecutiva de MadWomen Fest. Presidenta de la SGAE.

**Jean-Louis Le Moigne.** Investigador CNRS, París. Vice-présidente de APC/MCX Association pour la Pensée Complexe.

**María del Coral Morales-Villar.** Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal. Universidad de Jaén, España.

**Yván Nommick.** Intérprete (de piano), Director de Orquesta, Compositor y Musicólogo. Catedrático de Musicología de la Universidad de Montpellier 3 (Francia).

**Javiera Paz Bobadilla Palacios.** Cantautora. Profesora Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación UNIACC, Chile.

**Carmen Cecilia Piñero Gil.** Musicóloga. IUEM/UAM. ComuArte. MuRMULLO DE Sirenas. Arte de mujeres.

**Antoni Pizà.** Director Foundation for Iberian Music, The Graduate Center, The City University of New York.

**Leonardo Rodríguez Zoya.** Director Ejecutivo de la Comunidad de Pensamiento Complejo (CPC). Investigador Asistente, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Argentina). Instituto de Investigaciones Gino Germani, Universidad de Buenos Aires. Profesor Asistente en Metodología de la Investigación, Universidad de Buenos Aires. Coordinador del Grupo de Estudios Interdisciplinarios sobre Complejidad y Ciencias Sociales (GEICCS).

**Pepe Romero.** Artista Plástico y Performer. Universidad Politécnica de Valencia.

**Ramón Sánchez Ochoa.** Musicólogo. Catedrático de Historia de la Música, Historia del Arte y Estética.

**José M<sup>a</sup> Sánchez Verdú.** Compositor, Director de Orquesta y Pedagogo. Profesor de Composición en la Robert-Schumann-Hochschule de Dusseldorf. Sus obras se editan en la editorial Breitkopf & Härtel.

**José Luis Solana.** Antropólogo Social. Universidad de Jaén. Universidad Multiversidad Mundo Real Edgar Morin. APC/MCX Association pour la Pensée Complexe.

**Álvaro Zaldívar Gracia.** Musicólogo. Catedrático de Historia de la Música, Historia del Arte y Estética. Conservatorio Superior de Música de Murcia.

Portada: *#EqualWorkEqualRights*. Arte participativo para el cambio social en torno a la división sexual del trabajo y la educación. *2do Acto. Campaña de sensibilización frente a las desigualdades de género en el trabajo y en la educación*. Fotografía: **Mau Monleón Pradas**. Impresión sobre PVC. 256 x 160 cm

***ITAMAR cuenta con los siguientes apoyos institucionales:***

Universidad de Buenos Aires, Argentina



**UNIVERSIDAD DE JAÉN**



Université de Rouen (Francia)



Aix-Marseille Université, Francia



Conservatorio Nacional Superior de París

**CONSERVATOIRE  
NATIONAL SUPÉRIEUR  
DE MUSIQUE ET  
DE DANSE DE PARIS**

CIDMUC, La Habana, Cuba



Comunidad Editora Latinoamericana,  
Científicas y Argentina  
Argentina



Consejo Nacional de Investigaciones  
Técnicas (CONICET) de



ITAMAR. REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE  
Nº 5, Año 2019 I.S.S.N.: 2386-8260  
Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. Universitat de València (España)

Universidad de Artes, Ciencias y  
Comunicación, Chile



Comunidad Internacional de  
Pensamiento Complejo, Argentina



APC/MCX Association pour la Pensée Complexe, Paris



Colectivo de Mujeres en la Música. Coordinadora Internacional de Mujeres en el  
Arte, ComuArte



MadWomanFest



## Entre violence et non-violence : L'exemple des Beatles

Antoine Santamaría  
Doctorant Université de Rouen (France)

**Résumé.** Les Beatles, considérés comme le groupe le plus populaire de tous les temps, ont su, au travers de leur carrière, parler au nom d'une jeunesse qu'ils représentaient, cristallisant ainsi les aspirations sociales de leur époque. Or, leur carrière est jalonnée d'étapes, et le groupe a muté entre ses débuts, à l'aube des années soixante, et leur période psychédélique, notamment (entre 1965 et 1967). De prime abord, il semble y avoir une dichotomie radicale entre leur période hambourgeoise, pleine de rock pur, d'amphétamines, de violence, et celle de 1967, s'abreuvant des courants zen, de méditation transcendante, de LSD. Autres produits, autres pratiques, changements musicaux. De l'époque de la force sauvage du rock, les Britanniques bifurquent vers la non-violence, l'introspection (au moins provisoirement). Mais ne faut-il pas y voir à l'œuvre, à l'instar du comportement de toute une frange de la jeunesse contestataire, une logique dialectique ? Une première étape remettrait en cause le fondement hiérarchique des sociétés, allant briser les cadres d'existence tout entier, révolte ontologique de l'être, tandis qu'une seconde consacrerait l'individu comme son propre fondement, la source de sa propre transcendance, qui émergerait des décombres de l'ordre ancien anéanti. C'est une lecture symbolique possible, et le schéma qui la sous-tend serait alors peut-être susceptible d'être appliqué à d'autres œuvres, courants, ou biographies de personnalités.

**Mots-clés.** Beatles, Hambourg, *Revolver*, *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band*, Marshall MacLuhan, Alan Watts, Timothy Leary, Angry Young Men, amphetamines, LSD, antinomisme, existentialisme, mysticism.

**Abstract.** The Beatles, considered the most popular group of all time, have, through his career, spoken on behalf of a youth they represented, thus crystallizing the social aspirations of their time. But their career is marked by stages, and the group has moved between its beginnings, at the dawn of the sixties, and their psychedelic period, especially (between 1965 and 1967). At first sight, there seems to be a radical dichotomy between their Hamburg period, full of pure rock, amphetamines, violence, and that of 1967, absorbing of Zen currents, transcendental meditation, LSD. Other products, other practices, musical changes. From the time of the wild force of rock, the British branch off towards non-violence, introspection (at least temporarily). But should not it be seen in action, in imitation of the behavior of a whole in imitation of the behavior of a whole fringe of anti-establishment youth, a dialectical logic? A first step would call into question the hierarchical foundation of societies, going to break the frameworks of existence, an ontological revolt of being, while a second would consecrate the individual as his own foundation, the source of his own transcendence, which would emerge from the rubble of the old order



annihilated. It is a possible symbolic reading, and the schema that underlies it may then be capable of being applied to other works, currents, or biographies of personalities.

**Key words.** Beatles, Hamburg, *Revolver*, *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band*, Marshall MacLuhan, Alan Watts, Timothy Leary, Angry Young Men, amphetamines, LSD, antinomism, existentialism, mysticism.

---

Si l'on songe aux grands groupes de rock qui ont marqué les années cinquante, puis les années soixante, il faut constater le fait qu'ils sont porteurs d'une violence générationnelle, une réaction agressive face à un cadre de vie sociale perçu comme un carcan, qui bride la liberté plutôt qu'il n'y prépare. Ainsi The Who, groupe britannique, symbole des *mods*, cultive cette image de rébellion, de puissance, d'émancipation vis-à-vis de toute forme d'oppression culturelle « bourgeoise » (selon une terminologie largement utilisée à cette époque).

Dans le cadre de notre article, nous nous bornons seulement à étudier durant la première partie, la période durant laquelle les Beatles ont forgé leur style à Hambourg, alors qu'ils n'étaient pas encore connus et révévés du grand public tels qu'ils le seront quelques années plus tard. À cette époque, c'est-à-dire dès la fin de l'année 1960, les Beatles débarquent à Hambourg, avec l'ambition d'y faire leurs premières armes, quitte pour cela à se produire dans des locaux pas forcément accueillant. Nous aborderons ensuite une période plus tardive de l'œuvre des Beatles, celle s'étalant durant les années 1966-1967. À cette époque, le quatuor semble avoir évolué, au point d'avoir produit une rupture avec leur attitude de jeunesse, étant passés de l'agitation *rock* à la posture plus intériorisée des Hippies. Mais dans quelle mesure s'agit-il d'une rupture ? N'y aurait-il pas un lien logique entre ces deux moments paradigmatiques de la carrière du groupe ?

### **1. Les Beatles, porteurs d'une violence générationnelle**

Abordons d'abord le contexte. Alors que les Beatles vont inspirer la génération des années soixante, pour parvenir à lui conférer une unité culturelle (c'est sûrement là un des hauts faits majeurs de l'histoire du groupe), la période dans laquelle ils évoluent n'est pas, en dépit des apparences économiques, des plus apaisées. Si la décennie annonce un regain de prospérité, dû aux manœuvres économiques du Royaume-Uni, conjointement aux décisions américaines, l'angoisse demeure présente chez nombre de jeunes, qui pour n'avoir pas connu directement la guerre, du moins le front et les bombardements, connaissent en retour une peur démultipliée par le retour possible d'un avenir apocalyptique. Pourtant, la naissance d'une classe *middle way*, construite de toutes pièces par l'économie britannique, aurait pu signifier un apaisement des tensions internes qui pouvaient exister dans la société. Même si la reconstruction s'est avérée difficile, et qu'elle suivait l'héroïque demande « de sang, de labeur, de sueur et de larmes » qui résumait l'effort de guerre, la bonne direction économique suivie par le Royaume-Uni n'a pas détendu les esprits, ne leur a pas apporté la

tranquillité nécessaire à un épanouissement serein. L'État ayant investi dans le long terme, développe son industrie automobile, celle du pétrole, ainsi que les industries électriques et agro-alimentaires<sup>726</sup>.

Entre 1945 et 1964, les Britanniques ont vécu une véritable révolution silencieuse. En une vingtaine d'années, la société anglaise est devenue plus prospère, plus uniforme et plus acculturée. Ce changement fondamental s'est opéré sur la base d'un triple consensus. Consensus sociétal d'abord qui s'est établi dès 1942-1943 : la population tout entière exige que, pour prix de l'effort exceptionnel accompli pendant la guerre, des réformes soient accomplies pour instaurer définitivement la démocratie sociale. Consensus interpartisan ensuite : Conservateurs et travaillistes ont manifesté la même volonté de mettre en œuvre le « pacte de la victoire » et d'en assurer la gestion pour le bien commun. Consensus entre les partenaires sociaux enfin : les pouvoirs publics, les syndicats, le patronat et les organes de socialisation ont accepté de coopérer pour réaliser le passage de la société de l'austérité à la société de l'abondance.<sup>727</sup>

Le plan Marshall avait pourtant également déversé la *pax americana*<sup>728</sup>, tentant, au pur profit de l'économie américaine, d'uniformiser un marché culturel au sens large, qui eût instauré le règne de valeurs et de symboles commun entre l'Europe et l'Amérique. Après le débarquement des troupes depuis la Manche en juin 1944, le débarquement du Coca-Cola et d'Hollywood, et dans ce sillage, du *rock'n'roll* qui, si il est toujours, particulièrement en Amérique, suspecté de léser les bonnes mœurs, n'en représente pas moins un juteux commerce. Annoncé le 5 juin 1947 et appliqué dès le 3 avril 1948, ce n'est pas moins de 3,3 milliards de dollars qui sont accordés à l'économie du Royaume-Uni, contre l'accord de vente de produits en provenance exclusive des États-Unis. La formation d'une culture commune, sous l'impulsion du capitalisme américain, a néanmoins suscité des réactions négatives. Certains intellectuels, critiquaient de nouvelles émissions télévisuelles et radiophoniques arrivées en droite ligne des États-Unis, « pour avoir ôté tout sens critique et nivelé par le bas l'éducation populaire »<sup>729</sup>, ou encore parce qu'ils « stérilisaient les émotions et standardisaient les comportements de millions de spectateurs »<sup>730</sup>. Toutefois, le cinéma, le jazz, les bandes-dessinées et encore le *rock'n'roll*, distribués par des firmes exclusivement américaines, exerçaient sur la jeunesse « une véritable fascination »<sup>731</sup>. Et donc se dessinaient, se renforçaient, s'unissaient les liens culturels de la modernité entre la Grande-Bretagne et les États-Unis. Mais en retour de cette unité dans la modernité qui

---

<sup>726</sup> MOUGEL, François-Charles : *Histoire du Royaume-Uni au XXe siècle*, PUF, Paris, 1996, pp. 366-368.

<sup>727</sup> *Ibid*, pp. 422-423.

<sup>728</sup> Voir notamment l'emploi critique du terme par Yves-Henri NOUAILHAT, *Les États-Unis et le monde au XXe siècle*, Paris, Armand Colin, 2000, p. 161. Ce terme fait évidemment pendant à la *Pax romana*, période de paix intérieure qu'a connue l'Empire romain durant les trois premiers siècles de notre ère.

<sup>729</sup> PIRE, Alain : *Anthropologie du rock psychédélique anglais, Contre-culture, drogue et musique*, Camion Blanc, Paris, 2011, p. 545.

<sup>730</sup> *Ibid*, p. 545.

<sup>731</sup> *Ibid*, p. 537.

se composait, c'est une angoisse commune qui fut également partagée. En 1945 avait éclaté la première bombe à hydrogène de l'histoire à Hiroshima, suivie par celle de Nagasaki. La construction de l'arme atomique succédait à une guerre dont les moyens de destruction avaient éliminé soixante millions de personnes. Et, de l'unité culturelle et linguistique qui se créait du côté occidental, comprenant l'Europe de l'Ouest et l'Amérique du Nord, tant que du côté oriental, avec le bloc de l'URSS, chaque bloc qui se renforçait resserrant le désir d'unité de l'autre, il en germa une unité de la crainte. D'un côté comme de l'autre du Rideau de fer, il suffisait qu'une manœuvre soit enclenchée pour éventuellement rayer toute forme de vie de la planète. En plus de cette crainte globale, s'activait également son pendant, une crainte individuelle ; l'homme ne risquait de n'être plus qu'un rouage solitaire d'une grande machine unique, grand système belliqueux et déshumanisé, et les médias n'étaient pas des plus rassurants à ce sujet<sup>732</sup>... Le philosophe anglais Bertrand Russel s'était mobilisé pour que d'autres fassent de même, en organisant la CND, la *Campaign for Nuclear Disarmament*<sup>733</sup>. Faisant suite à l'explosion de la première bombe nucléaire britannique le 15 mai 1957 (et permise seulement par l'aide technologique apportée par les États-Unis), la CND lutte pour le désarmement, quitte à utiliser le principe de la désobéissance civile<sup>734</sup>. L'incertitude quant à l'avenir est telle que Russel peut déclarer : « J'écris dans une période sombre et il est impossible de savoir si la race humaine va survivre entre le moment où j'écris et celui où je serais publié »<sup>735</sup>. Mais l'initiative ne rencontre que peu de succès, ce qui pousse la jeunesse à chercher une autre voie, et ce sera alors celle de la « célébration hédoniste de l'existence »<sup>736</sup>. Celle-ci s'accorde avec le fait que, fait nouveau, depuis la relance économique, la jeunesse est « riche »<sup>737</sup>. La publicité est également présente pour détourner la contestation initiale vers une nouvelle façon de résoudre le problème de l'angoisse existentielle :

Déjà, la publicité est partout en cette fin des années cinquante et son développement rend la philosophie du bonheur de plus en plus consumériste : être heureux, c'est acquérir des biens matériels, tel est le message de l'*acquisitive society*. Tout produit est argument publicitaire, non seulement les objets, mais aussi les idées politiques.<sup>738</sup>

C'est de ce même esprit de contestation à l'ordre établi que naîtra le mouvement dit des « *angry young men* », des « jeunes gens en colère », dont l'expression issue de la presse désigne un courant d'abord d'auteurs de romans et de théâtre, avant de s'étendre à une frange plus large de la jeunesse et de la population<sup>739</sup>. Cette initiative est le signe d'un profond malaise de société, qui s'enfonce vers

---

<sup>732</sup> TURNER, Fred : *Aux sources de l'utopie numérique, De la contre-culture à la cyberculture, Stewart Brand, un homme d'influence*, C&F, Caen, 2012, pp. 54-55.

<sup>733</sup> PIRE, Alain : *Anthropologie du rock psychédélique anglais*, Op. Cit., p. 532.

<sup>734</sup> *Ibid*, p. 532.

<sup>735</sup> RUSSEL, Bertrand: *Has Man a Future ?*, Unwin, Londres, 1961, p. 127, cité in PIRE, Alain : *Anthropologie du rock psychédélique anglais*, Op. Cit., p. 532.

<sup>736</sup> *Ibid*, p. 533.

<sup>737</sup> LEMONNIER, Bertrand : *L'Angleterre des Beatles, Une histoire culturelle des années soixante*, Kimé, Paris, 1995, p. 39.

<sup>738</sup> *Ibid*.

<sup>739</sup> *Ibid*, pp. 45-46.

une mauvaise direction, conservatrice, engluée dans l'*establishment* (le terme apparaît à ce moment), et remet en cause « l'évolution politique, sociale et culturelle du pays »<sup>740</sup>. C'est ainsi que les *angry young men* s'en prennent aux institutions dans lesquelles ils distinguent de l'hypocrisie (surtout morale), à savoir, rien moins que la constitution anglaise, les institutions du pays, et donc dans cette ligne les responsables politiques, religieux, ainsi que de la presse, situés dans la mouvance conservatrice, qui dirigent en ce temps le pays<sup>741</sup>.

La musique des Beatles, en 1960, se situe donc au carrefour d'un renouveau de l'abondance matériel qui commence au milieu d'un climat d'angoisse, et également d'une rébellion profonde par rapport au cadre existentiel, politique et social, lequel agite la société anglaise. Or, ces différents éléments de contexte influencent *a priori* fortement la musique des débuts du quatuor anglais, témoins de leur génération, notamment tandis qu'ils se produisent en Allemagne, à Hambourg. À cette époque, petit groupe local de Liverpool, les Beatles ne sont pas encore connus comme ils le deviendront quelques années plus tard, et pour lancer leur carrière, et se forger à la discipline de leur vocation, acceptent de jouer dans divers clubs de la ville<sup>742</sup>. À Hambourg, et particulièrement dans le quartier mondialement connu de Sankt-Pauli, il existait un milieu, qui, tel un écosystème naturel, évoluait à partir des différents individus et institutions qui pouvaient rétroagir les uns sur les autres. Aux marins en bordées (parfois souvent ivres), maquereaux, prostituées (que l'on pouvait voir en vitrine), club de strip-tease (avec nu intégral), trafiquants, bandits, « loubards », cinémas pornographiques<sup>743</sup>... venaient s'ajouter depuis quelques années un nouvel élément de distraction : les clubs de rock 'n roll<sup>744</sup>. La jeune génération allemande de la ville avait adopté le rock d'Elvis Presley qui sévissait alors, et qui, à l'instar des Teddy Boys anglais, « leur permettait là aussi d'exprimer leur révolte »<sup>745</sup>. Car indéniablement, c'est l'esprit de révolte qui séduit et fascine, la transgression des limites, la prise de risque qui peut être fatale, le centrage sur l'instant vécu qui vise à atteindre une intensité maximum, quitte à être pulvérisé en ce même instant. C'est cette philosophie aux abords nihilistes, confluent avec l'existentialisme sartrien (et dans le même sens avec la pensée situationniste) qui irrigue les productions rock alors en vogue auprès de ceux qui cherchent à s'affranchir des repères sociaux que leur donnait en héritage l'ancien monde. Des films comme *La Fureur de vivre* ou *L'Équipée sauvage* illustrent et représentent la mentalité qui apparaissait alors chez certains ; une féroce envie d'en découdre avec la banalité du quotidien qui est enchâssée dans un respect des hiérarchies et des conventions que les dernières décennies (comprenant deux guerres mondiales) avaient décrédibilisées. Cette même philosophie avait été analysée brièvement par Hans Jonas comme un

---

<sup>740</sup> *Ibid*, p. 46.

<sup>741</sup> *Ibid*, pp. 46-47.

<sup>742</sup> DISTER, Alain : *Les Beatles*, Albin Michel, Paris, 1972, pp. 32-33.

<sup>743</sup> LEIGH, Spencer : *Les Beatles à Hambourg, Comment tout a commencé*, Fetjaine, Paris, 2011, not. pp. 14-15, 48-49.

<sup>744</sup> *Ibid*, pp. 31-32.

<sup>745</sup> *Ibid*, p. 32.

refus radical du monde, une opposition à la « tyrannie cosmique »<sup>746</sup>, qui s'exprimait dans un rejet radical du corps, de la matière, et de la réalité matérielle, au profit de l'expérience existentialiste. C'est ainsi que Jonas a pu considérer le sous-bassement de la philosophie de son ancien maître Heidegger, quant à la condition « d'être-jeté-dans-le-monde », et c'est également le fondement de la lecture qu'il fait de Jean-Paul Sartre<sup>747</sup>.

À Hambourg, les Beatles jouent une musique dont le moins que l'on puisse dire est qu'elle dégage de l'énergie. En accord avec le milieu qui les accueille, les Anglais poussent leurs prestations au point que, loin d'être un simple moment de musique, tel que l'Europe les avait codifiés depuis quelques siècles sous la forme du concert, dont l'expression la plus paroxystique se révélait dans le récital, la musique retrouvait quelque chose de tribal. Elle poussait les auditeurs plus encore que les musiciens vers un état nerveux extrême. En régime tribal, la fin de ce processus conduit à la transe<sup>748</sup>. En milieu rock, le même état de fait a également pu être constaté<sup>749</sup>, bien que, dans ce milieu, la fonction de la musique, sa codification et sa signification quant à l'introduction dans la société induite par le rituel diffère forcément. Néanmoins, le fait est que des effets similaires sont observés, dans la perte de repère, l'abandon de conscience, la spontanéité d'un certain type de danse, et la sensation d'avoir franchi une barrière de compréhension symbolique. Les Beatles ont été confrontés à ce type de rapport à la musique et au son, quitte à ce que les instants durant lesquels ils s'exécutèrent aient pu avoir l'air « primitifs » (faussement – nous avons à faire à des « jeunes gens de bonnes familles », qui utilisent du matériel technique apparaissant depuis peu sur le marché, sans parler des considérations que nous avons évoquées quelques lignes plus tôt) :

Les conditions de travail étaient assez dures. Ils devaient jouer de très longs sets, chaque morceau durant au moins vingt minutes ou une demi-heure. Il n'était plus question, comme à Liverpool, d'interpréter tranquillement une chanson pendant quelques minutes, puis de passer à autre chose. Il fallait donc qu'ils trouvent une nouvelle manière de se présenter sur scène. Ils commencèrent à jouer très fort, en accentuant encore plus le tempo binaire. Plus le son était puissant, plus le public appréciait ; il adorait particulièrement être assommé par la masse sonore. [...] Tout leur était permis, on les encourageait même vivement à se dévouer, à faire exactement ce qu'ils voulaient, à se laisser aller complètement. Les « demi-durs » [Halb-Starcken, surnom donné aux jeunes rockers en Allemagne] et les rockers venaient de plus en plus nombreux les écouter, dansant, participant à leur show. Ils semblaient très loin des contraintes de Liverpool, comme si, chaque soir, ils se libéraient un peu plus de tout ce qui traînait dans leur tête.<sup>750</sup>

---

<sup>746</sup> JONAS, Hans : *La Religion gnostique, Le message du Dieu Étranger et les débuts du christianisme*, Flammarion, Paris, 1978, p. 69.

<sup>747</sup> *Ibid.*, pp. 418-419.

<sup>748</sup> Voir ROUGET, Gilbert : *La Musique et la transe, Esquisse d'une théorie générale des rapports de la musique et de la possession*, Gallimard, Paris, 1990.

<sup>749</sup> PIRE, Alain : *Anthropologie du rock psychédélique anglais, Op. Cit.*, p. 370.

<sup>750</sup> DISTER, Alain : *Les Beatles, Op. Cit.*, pp. 34-35.

Une telle dépense d'énergie était a priori au-dessus des facultés physiques de quatre jeunes hommes normalement constitués. Pour les Beatles comme pour d'autres, la solution au problème qu'est la limitation naturelle du corps humain se trouvait dans les pilules<sup>751</sup>. Celles-ci avaient une longue histoire avec la musique *rock*, et de fait, il semble que celle-ci ne soit pas née sans celles-là<sup>752</sup>. Et les Beatles à Hambourg étaient capables de tenir le choc physique en utilisant de façon « fonctionnelle », pour ne pas dire « professionnelle » les pilules de Preludin<sup>753</sup>. Il se trouve qu'à cette période, quand bien même les Beatles se servent de ce produit dans le but d'assurer leurs prestations sans être limités par l'épuisement, l'amphétamine, en général, a une signification particulière dans l'univers du *rock*, notamment chez les *mods*. La drogue leur apporte énergie, puissance, et confiance en eux. Or, cette énergie ressentie n'est pas créée par la drogue, mais celle-ci sert à puiser au fonds des réserves de l'organisme, en extrayant la vitalité de l'organisme. C'est ce qui rend la substance si néfaste pour le corps<sup>754</sup>. Dans le cas des *mods*, cette utilisation corporellement destructrice de la drogue pour le corps se surajoute à une philosophie existentielle nourrie de Camus et de Sartre notamment, conjuguée à une pulvérisation du corps également par la drogue. Les *mods*, très à cheval sur la tenue vestimentaire dandy et sophistiquée, représentent particulièrement cet « homme vers le bruit »<sup>755</sup> qu'est l'adepte du *rock*, celui qui exprime par son dépassement des limites les plus intimes, celles de son corps, le rejet du monde l'environnant, rejet alors plus profond qu'une simple contestation politique ou sociale. Ainsi, il y a conjugaison de cette attitude avec celle, entre autres, de l'existentialisme, qui opère une transformation ontologique de l'être humain, « jeté dans le monde »<sup>756</sup>. L'antinomisme du *rock* le rapproche de l'antinomisme existentialiste, rejet du réel, au point de défier la matière inerte, jusqu'à celle de son propre corps : « Le désir de bruit fait donc clairement signe vers une révolte de l'être tout entier. Ainsi appréhendé, il s'offre alors comme une sorte de piqûre qui nous rappelle des choses essentielles sur le désir humain et nous appelle à réarmer la notion d'utopie »<sup>757</sup>.

De fait, si les Beatles montrent un exemple de violence de la musique *rock*, et par-delà la musique, cristallisation sonore d'un état, la violence existentielle de l'attitude *rock*, la contestation qui y est contenue se doit de déboucher sur une pensée de type utopique, telle une deuxième phase dans une entreprise de repositionnement de l'être humain dans l'univers.

---

<sup>751</sup> LEIGH, Spencer : *Les Beatles à Hambourg, Op. Cit.*, pp. 56-57.

<sup>752</sup> Voir SHAPIRO, Harry: *Waiting for the man, Histoire des drogues et de la pop music*, Camion Noir, Paris, 2008.

<sup>753</sup> *Ibid*, p. 202.

<sup>754</sup> *Ibid*, p. 194.

<sup>755</sup> BISCHOFF, Jean-Louis : *Tribus musicales, spiritualité et fait religieux, Enquête sur les mouvances punk,skinhead, gothique, hardcore, techno, hip-hop*, L'Harmattan, Paris, 2007, p. 46.

<sup>756</sup> « Puisque le transcendant fait silence, dit Sartre, puisqu'il n'y a pas de signe dans le monde, l'homme, le « délaissé », le laissé-à-lui-même, revendique sa liberté, l'homme n'étant « rien d'autre que sa vie », que son propre projet, et tout lui est permis. Que cette liberté soit d'un genre désespéré, et que, tâche sans bornes, elle inspire l'effroi plutôt que l'exaltation, c'est une autre affaire. » : JONAS, Hans : *La Religion gnostique, Op. Cit.*, pp. 432-433.

<sup>757</sup> BISCHOFF, Jean-Louis : *Tribus musicales, Op. Cit.*, p. 50.

## 2. Les Beatles abandonnent la violence

Si les Beatles sont parvenus au début de leur carrière à représenter, même brièvement et à moitié, la violence du rock, comme contestation brutale de l'ordre établi, la deuxième période de leur œuvre à laquelle nous allons nous intéresser semble, de prime abord, en rupture avec leur musique « de jeunesse ». En effet, certains sommets des Beatles de 1966-1967 (nous pensons particulièrement à *Within You Without You*) se dirigent tout droit vers une apologie de la non-violence, évoquant ce qui a pu exister avec Gandhi, ou plus proche des Beatles, de Martin Luther King. Le quatuor britannique, dès 1965, et surtout en 1966-1967, évolue en pleine période psychédélique. Tandis qu'en 1967, les quatre Anglais étaient tous initiés au LSD<sup>758</sup>, la musique qu'ils enregistrent s'en ressent fortement. Elle cristallise la décennie des *sixties*, qui se veut être l'enfant pacifique du rock plus violent (bien que les manifestations de violence soient au plus fort durant les *sixties*, notamment durant les concerts des Rolling Stones).

Les années soixante sont une période d'effervescence, d'expérimentation, de découverte, et également de contestation. Durant ce contexte de guerre froide, les remises en cause de l'ordre social et politique, déjà amorcées la décennie auparavant, sont célèbres. Des mouvements de protestations éclatent en Amérique, contre la guerre du Vietnam. En réalité, derrière les mouvements de révolte de l'ordre politico-social se dissimule un objectif plus profond, et qui avait déjà commencé son travail de sape de la société occidentale, particulièrement anglo-saxonne : une nouvelle définition de la perception. Cet objectif, nous le voyons déjà exposé au début du siècle, au travers du courant dadaïste-surréaliste. André Breton souhaitait par exemple « crever le tambour de la raison »<sup>759</sup>, lui qui a toute sa vie défendu l'idée de créer de l'art de façon non-rationnelle, par le biais de procédés psychiques évitant la réflexion mentale, flirtant davantage avec les arcanes du monde occulte. Parallèlement, on peut, très rapidement, constater que les avancées scientifiques des années trente-quarante, aboutissant et culminant dans la cybernétique (courant épistémologique qui a pour fondation l'interdisciplinarité, la collaboration, la création d'un langage scientifique commun, contre la spécialisation et le cloisonnement étrié des différentes branches scientifiques), touchaient et secouaient déjà les fondements de l'esprit occidental. Ces fondements, il s'agit de la raison, de la logique, du paradigme réductionniste, de la rationalité cartésienne et de la pensée mécanique héritée de Newton, ainsi que le mot, brique de base de notre rationalité occidentale. Ces colonnes se voient rejetées par une partie de la jeunesse issue du baby-boom qui, même si elle n'a pas connu l'horreur de la guerre, les accusera d'y avoir mené tout droit. Les racines

---

<sup>758</sup> PIRE, Alain : *Anthropologie du rock psychédélique anglais*, Op. Cit., p. 247.

<sup>759</sup> Le surréalisme est en fait un précurseur de premier ordre de la philosophie de la contre-culture. Voici un exemple de son esprit, tel qu'explicité par son représentant le plus connu et le plus influent, André Breton : « J'ai pu vérifier à distance que la définition du surréalisme donnée dans le premier *Manifeste* ne fait, en somme, que « recouper » un des grands mots traditionnels qui est d'avoir à « crever le tambour de la raison raisonnée et en contempler le trou », ce qui mène à s'éclairer les symboles jusqu'alors ténébreux » : BRETON, André : in « *Medium*, nouvelle série, n°4, janvier 1955 », cité in SEBBAG, Georges : *Manifestes Dada-surréalistes*, textes réunis et présentés par Georges Sebbag, Jean-Michel Place, Paris, 2005, p. 142.

de notre perception d'individus occidentaux sont accusées d'être un filtre posé sur l'esprit humain, lequel nous empêcherait de prendre conscience de l'interrelation de toutes choses, et du lien de continuité transformant les éléments de notre réalité quotidienne en une monade organique à laquelle nous nous rattacherions tous.

C'est ainsi que les années soixante verront l'éclosion d'un courant artistique, philosophique, voire mystique, qui sera à même de combattre contre les bases de la société que nous avons relevées, celles-là même qui cimentent nos sociétés de fondement judéo-chrétien : le psychédélisme. Dans ce mouvement se trouve le catalyseur qui permettra de condenser tous les jalons qui participent de la refondation de la perception, pour aboutir à ce qui a été proclamé comme la « transformation de la conscience ». Tout ce qui est susceptible d'être intégré dans le « système » psychédélique se voit repris. On peut y trouver pêle-mêle le bouddhisme zen, la méditation transcendantale, le tantrisme, le soufisme, le yoga, la magie, le *y-ching*... Mais tous ces aspects ne trouvent une cohérence qu'autour du fait qu'il s'agit en premier lieu de changer radicalement et fondamentalement la façon de percevoir le monde d'une génération. C'est pour cette raison que l'outil phare de ce changement sera les drogues psychédéliques, et notamment le LSD. L'acide est la technologie principale du changement de la perception.

Durant cette époque, plusieurs auteurs influents se répandent parmi la jeunesse. C'est ainsi que sont notamment diffusés les écrits de Marshall McLuhan, d'Aldous Huxley, d'Alan Watts, de Timothy Leary, ou encore, de Carl Gustav Jung, dont le développement de la notion de « processus d'individuation »<sup>760</sup> s'accorde bien avec l'idée d'auto-transcendance des années soixante. John Lennon sera particulièrement convaincu par ce concept, fondement du psychédélisme<sup>761</sup>. En fait, John Lennon et Paul McCartney comptent parmi les premiers lecteurs des écrivains des années cinquante-soixante, ce qui se ressent dans leur production postérieure à 1965, particulièrement *Revolver* et *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band*, mais dont on peut déjà commencer à sentir l'effet sur *Rubber Soul*.

Il vaut la peine de s'arrêter un instant sur quelques auteurs cités et sur leurs textes si l'on veut saisir l'impulsion créatrice de cette période des Beatles, davantage caractérisée par un esprit de non-violence que ce que le groupe avait pu exécuter à Hambourg. Entre temps, est arrivée l'idée motrice du psychédélisme, la « transformation de la conscience » du lecteur, ou de l'auditeur, autrement dit, transformer sa perception. Et cette doctrine trouvera son intégration en musique, atteignant naturellement la forme musicale, la construction mélodique, harmonique, rythmique, et de façon encore plus importante, la constitution du son. À cet égard, à Bob Dylan qui insistait auprès

---

<sup>760</sup> On pourrait dire que ce processus consiste en la connaissance de soi comme révélation, permise par la compréhension profonde des productions de notre inconscient que sont les fantaisies, les rêves, et dans une autre mesure les symboles universels du genre humain. Voir JUNG, Carl Gustav : *L'Homme et ses symboles*, Robert Laffont, Paris, 2002.

<sup>761</sup> GOULD, Jonathan : *Cant buy me love, The Beatles, Britain and America*, Three Rivers Press, New York, 2006, p. 318.



de John Lennon sur l'importance du texte en musique, Lennon lui répondit qu'il préférerait « le son, la globalité », et lui cita l'axiome « le message, c'est le médium »<sup>762</sup>. Cette citation est issue d'un auteur que les Beatles, au moins Lennon et McCartney, avaient lu : Marshall McLuhan. Celui-ci, au travers de son livre *La Galaxie Gutenberg*<sup>763</sup> et surtout de *Pour comprendre les médias*<sup>764</sup>, oppose la culture occidentale de l'imprimé qui prévaut depuis le XVI<sup>e</sup> siècle à la culture orale, quelle qu'elle soit et où qu'elle se situe. Pour McLuhan, l'une ou l'autre culture façonne tout le champ de la perception de l'individu. D'un côté, l'imprimé qui structure le langage en phrases, elles-mêmes composées de mots, eux-mêmes formés de caractères typographiques assemblés et délimités par la ponctuation, façonne, fondamentalement notre perception. De là serait issue notre appréhension euclidienne de l'espace, ainsi que notre logique aristotélicienne de catégorisation. L'alphabet phonétique et l'imprimé auraient modifié les formes de l'expérience et des attitudes mentales, les formes de pensée, et d'organisation sociale et politique<sup>765</sup>. « L'âge de l'électronique, qui succède à l'âge typographique et mécanique des cinq cents dernières années, nous met face à de nouvelles formes et à de nouvelles structures d'indépendance humaine qui empruntent une forme « orale » même quand les éléments de la situation sont non-verbaux »<sup>766</sup>.

McLuhan voit alors dans ce nouvel état de fait, non sans quelques réserves, les conditions de la paix globale, puisque l'âge électronique réunit l'espèce humaine en une grande famille, assemblée dans un « village global »<sup>767</sup>. Et tout cela parce que, selon McLuhan, le XXI<sup>e</sup> siècle voit la résurrection de la culture orale, même si celle-ci est recréée par le biais de l'électricité et des nouveaux médias, étant donc purement artificielle. Elle laisse place à une compréhension intuitive du monde.

Mais McLuhan n'est pas le seul auteur à considérer que notre perception n'est qu'une construction de l'esprit. Les années 1960 sont le théâtre d'une bataille qui a pour but rien moins que la redéfinition même de l'essence de la réalité. De là le grand intérêt pour les philosophies mystiques, contemplatives, les religions orientales, ou encore les drogues psychédéliques. Intéressé par ces différents domaines, Aldous Huxley écrit en 1954 *Les Portes de la perception*<sup>768</sup>, livre phare des années psychédéliques, Huxley étant considéré comme un saint de

---

<sup>762</sup> McDONALD, Ian : *Revolution in the head, Les enregistrements des Beatles et les sixties*, Le Mot et le Reste, Marseille, 2010, p. 43. L'auteur ajoute que « de par leur personnalité, collective comme individuelle, les Beatles étaient de parfaits disciples de McLuhan. » : *Ibid*, p. 45.

<sup>763</sup> Voir McLUHAN, Marshall : *La Galaxie Gutenberg, La genèse de l'homme typographique*, Gallimard, Paris, 1977.

<sup>764</sup> Voir McLUHAN, Marshall : *Pour comprendre les médias*, Seuil, Paris, 1964.

<sup>765</sup> McLUHAN, Marshall : *La Galaxie Gutenberg, Op. Cit.*, p. 15. Et encore, pour signifier le passage d'un monde à un autre (dans la vision paradigmatique de McLuhan) : « L'esprit formé à l'école de l'imprimé, libéral et individualiste, est en proie à des influences qui le poussent vers des valeurs privées, personnelles, individuelles, c'est là ce que lui a appris la fréquentation des livres. Or, la nouvelle technologie de l'électricité lui impose la nécessité d'une interdépendance globale », p. 290.

<sup>766</sup> *Ibid*, p. 24.

<sup>767</sup> *Ibid*, p. 73.

<sup>768</sup> Voir HUXLEY, Aldous : *Les Portes de la perception*, Pygmalion, Paris, 1979.

cette époque (on voit l'auteur en photo sur la pochette de *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band* des Beatles, paru en 1967). À l'instar de McLuhan, Huxley considère également que la perception est une construction de l'esprit, qu'il s'agit de redéfinir. C'est ainsi que dans cet ouvrage, le romancier philosophe décrit de façon systématique son état d'esprit après la prise de mescaline, drogue psychédélique à base de champignons hallucinogènes. Ce qu'affirme Huxley, subjugué par cette expérience, c'est que les rapports spatiaux perdent leur intérêt, tandis qu'il perçoit désormais le monde l'environnant comme « rapporté à autre chose qu'à des catégories spatiales »<sup>769</sup>. Il en va de même à son rapport au temps, sous mescaline, il affirme vivre « une expérience d'une durée infinie », « vivre dans un perpétuel présent constitué par une révélation unique et conditionnellement changeante »<sup>770</sup>. Il lui semble plutôt percevoir les choses dans leur essence, et lorsqu'il observe un bouquet de fleurs, ce n'est plus un simple bouquet qu'il voit mais alors « l'être de la philosophie platonicienne »<sup>771</sup>, les fleurs émanant leur propre lumière, irradiant sa perception visuelle de leur beauté. De la même façon que George Harrison dit de sa première expérience du LSD : « J'avais un tel sentiment de bien-être que je sentais la présence de Dieu, je le voyais dans chaque brin d'herbe. C'était comme si j'avais gagné des centaines d'années d'expérience en une douzaine d'heures. J'en ai été complètement transformé, sans possibilité de retour »<sup>772</sup>.

Un autre personnage clé présente une influence de taille pour les Beatles, lui qui considérerait que les Beatles étaient « quatre évangélistes »<sup>773</sup> de la nouvelle conscience qui devaient déferler et transformer le monde. Timothy Leary, puisque c'est de lui qu'il s'agit, a marqué considérablement l'esprit des Beatles au travers de ses ouvrages, et également de rencontres personnelles. Tout comme le groupe anglais, en particulier Paul McCartney et John Lennon, Leary faisait partie de la clique de la contre-culture (c'est-à-dire au sens sociologique un ensemble de personnes qui sont toutes en réseau de relation), ami de Huxley, ami également de Alan Watts, proche de Marshall McLuhan, d'Allen Ginsberg... Timothy Leary, psychologue de formation, travaillant à Harvard, suite à son expérience des drogues psychédéliques qui a commencé alors qu'il voulait mettre en évidence le caractère enthéogène<sup>774</sup> de ces substances, est devenu probablement le plus grand prosélyte des drogues psychédéliques dans les années soixante. Surnommé le « pape du LSD », Leary, comme Huxley, était convaincu que la drogue psychédélique permettait de transformer à jamais la perception d'un individu, pour *in fine* reconnaître le caractère irréductiblement divin de l'individu éveillé. C'est une doctrine que John Lennon partageait avec le psychologue défroqué. Lennon avait déclaré ne pas croire dans le Tout-Puissant en tant que « vieux bonhomme qui règne dans le ciel, mais que le Tout-Puissant est une étincelle qui existe en chacun de nous »<sup>775</sup>. C'est du moins ainsi que

<sup>769</sup> *Ibid*, p. 17.

<sup>770</sup> *Ibid*, p. 18.

<sup>771</sup> *Ibid*, p. 15.

<sup>772</sup> HERTSGAARD, Mark: *L'Art des Beatles*, Stock, Paris, 1995, p. 236.

<sup>773</sup> DISTER, Alain : *Les Beatles, Op. Cit.*, p. 171.

<sup>774</sup> C'est-à-dire la capacité de la drogue à plonger l'utilisateur dans une authentique expérience mystique.

<sup>775</sup> GOULD, Jonathan: *Cant buy me love, Op. Cit.*, p. 346.

John Lennon s'excusa de ses propos de 1966 qui avaient enflammé l'Amérique, lorsqu'il avait déclaré à la journaliste Maureen Cleave que les Beatles étaient devenus plus populaires que Jésus. Timothy Leary résumait l'essentiel de sa doctrine dans ce slogan : « *Turn on, tune in, drop out* », ce qui signifie en substance « prends du LSD, mets-toi au diapason de la contre-culture, et mets-toi en dehors de la société », ou encore, selon Steven Jezo-Vannier, « se connecter aux bonnes vibrations du soi, se mettre en accord avec le cosmos, et se laisser porter par le *trip* »<sup>776</sup>. Leary avait écrit deux ouvrages majeurs dans les années soixante, *La Politique de l'extase*<sup>777</sup>, et surtout *L'Expérience psychédélique*<sup>778</sup>, qui est une réécriture du *Livre des morts* tibétain, avec intégration du LSD dans les processus rituels du livre. C'est de cet ouvrage qu'est issu le texte de la chanson des Beatles que l'on peut entendre sur l'album *Revolver* (paru en 1966), *Tomorrow Never Knows*.

Ce titre est aussi expérimental sur les plans sonore, compositionnel et technique, il se veut le reflet de l'expérience intérieure du soi. Il s'avère que ce *song*, sans aucun doute le plus novateur de *Revolver*, eut un impact social fort lors de sa sortie, du fait de sa nouveauté totale et déconcertante. Comme nous l'avons évoqué plus haut, ce morceau se fonde sur un texte issu du livre de Timothy Leary et de son collègue Richard Alpert, *L'Expérience psychédélique*, lui-même construit sur le *Livre des morts* tibétain. Ce dernier ouvrage est censé être lu à voix basse au mourant pour lui permettre de franchir les états « intermédiaires » que, dans le bouddhisme tibétain, l'agonisant est censé traverser entre deux réincarnations successives<sup>779</sup>. Le livre de Leary et Alpert, lui, doit être lu au voyageur en plein *trip*, c'est-à-dire au cœur de l'expérience mystico-chimique induite par la drogue, qui est considérée à l'époque par Leary, Huxley ou encore par Alan Watts comme une panacée sociale en puissance.

Si, d'après ses adeptes, la révolution psychédélique permet à l'être humain de communiquer avec la nature et, par l'intermédiaire de l'amour, d'entrer avec l'énergie première, source de vie, on ne doit pas oublier la dimension sociale de l'expérience. [...] Watts ajoute qu'une telle sensation partagée serait un excellent fondement pour une société harmonieuse faite d'amour et d'ordre.<sup>780</sup>

C'est ainsi qu'en janvier 1966, John Lennon s'adonne une nouvelle fois au *trip* (il n'en est pas à son coup d'essai), avec l'intention de plonger au cœur de lui-même, dans un voyage à la découverte de son soi. Il commence alors par enregistrer l'extrait du *Livre des morts* tibétain contenu dans l'ouvrage de Leary sur un magnétophone, puis repasse la bande alors que la drogue commence à faire son effet. Le résultat intérieur, psychique, sera très puissant sur Lennon, qui considère alors avoir vécu une authentique expérience d'illumination. Très

---

<sup>776</sup> JEZO-VANNIER, Steven : *San Francisco, l'utopie libertaire des Sixties*, Le Mot et le Reste, Marseille, 2011, p. 82.

<sup>777</sup> LEARY, Timothy : *La Politique de l'extase*, Fayard, Paris, 1979.

<sup>778</sup> LEARY, Timothy : *L'Expérience psychédélique*, Edilivre, Paris, 2012.

<sup>779</sup> McDONALD, Ian : *Revolution in the head, Op. Cit.*, p. 266.

<sup>780</sup> SAINT-JEAN-PAULIN, Christiane : *La Contre-culture, États-Unis années 60, La naissance de nouvelles utopies*, Autrement, Paris, 1997, p. 142.

rapidement, il s'empressera de créer une chanson qui sera fondée sur l'expérience vécue, l'expérience de dissolution de sa personne dans ce que Jung appelle la « conscience océanique », le grand Tout universel, image culminant dans les formes religieuses panthéistes, holistes, et monistes du courant *New Age*, qui s'affilie lui-même à l'ère des années soixante. La chanson, par l'entremise de son texte, nous commande d'abord de nous en remettre au vide (*Lay down all thought, Surrender to the void* - « Déposez toutes vos pensées, remises au vide). Nous pouvons noter que nous avons ici par ailleurs le principe de base de la méditation transcendante, à laquelle se rattacheront les Beatles, et particulièrement John Lennon, dès 1967. Lennon ajoute plus loin l'idée très psychédélique d'« écouter la couleur de ses rêves » (*But listen the color of your dreams*). Mais surtout, les premiers mots qui ouvrent la chanson sont *Turn of your mind, relax and float down stream*, traductible par « éteignez votre esprit, détendez-vous et suivez le courant », phrase qui appelle sans ambiguïté à se défaire de l'intelligence rationnelle sensible, au profit d'une dépersonnalisation qui nous plongerait dans l'intersubjectivité totale.

Musicalement, le bourdon de Do est joué par la basse, le tempura et le sitar, deux instruments indiens (nous reviendrons plus loin sur l'élément indien). Le bourdon ici sert à créer un effet flottant, qui ne s'appuie ni sur ce qui le précède, ni sur ce qui lui succède, à l'encontre de tous les principes mélodiques et harmoniques de la musique occidentale depuis, au moins, la fixation de la tonalité, c'est-à-dire du XVIIe siècle. Tandis qu'en général, la musique en Occident se structure sur un parcours de sons qui s'agencent de façon hiérarchique, chacun tirant sa force sensible de son organisation relative à tous les autres, permettant ainsi par le biais de phrases de créer un discours articulé et segmenté par des cadences, dans *Tomorrow Never Knows*, nous avons une des premières productions de musique *pop/rock* qui fait fi de ces procédés, apportant ainsi une rupture musicale symbolique de la rupture d'avec la pensée rationnelle occidentale. L'impression ressentie en 1966 à l'écoute de ce bourdon qui émerge dès les premières mesures, était celle de se retrouver connecté avec une fréquence spirituelle nouvelle. Le compositeur américain La Monte Young avait déjà utilisé un bourdon indien, durant certaines de ses improvisations de piano, bourdon qui se voulait Dieu sous forme de son. Young en parlait ainsi : « Entrez dans le Son : le Son est Dieu : je suis le Son qui est Dieu »<sup>781</sup>. Les sons étranges qui ponctuent le morceau tout au long de son développement, sont la plupart du temps des enregistrements divers, parfois le rire de Paul McCartney, parfois un solo de sitar, qui sont passés en accéléré, et desquels on modifie également la hauteur. On peut aussi entendre le solo d'une autre chanson du disque, *Taxman*, passé à l'envers et baissé d'un ton. La voix de John Lennon est traitée par le truchement d'un ADT, un *automatic double tracking*, effet qui double sa voix avec un très léger décalage, lui donnant une impression de réverbération, cela pour la première moitié de la chanson. Durant la seconde moitié, la voix de Lennon passe par une cabine Leslie, amplificateur censé être pour orgue électrique, donnant cet étrange son à la voix de Lennon. Le souhait

---

<sup>781</sup> YOUNG, La Monte : *Conférences 1960*, Eolienne, Paris, 1999.

originel de Lennon était que « son chant évoque le Dalaï-Lama et des milliers de moines tibétains psalmodiant au sommet d'une montagne »<sup>782</sup>.

La redéfinition de la perception s'avère donc être le socle de la construction d'une société d'amour et d'ordre, qui semble s'associer aux mouvements de non-violence tels qu'ils ont pu être développés par Gandhi, Martin Luther King ou encore, Henry David Thoreau, qui développe l'idée de désobéissance civile. Une chanson des Beatles est particulièrement à même d'illustrer cette idée. *Within You Without You*, parue sur *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band*, en 1967, s'appuie justement sur le rejet de la violence que l'on affirme puiser en Extrême-Orient, pour délivrer un message universaliste mystico-pacifique. L'esthétique du morceau est d'ordre contemplatif, et, à l'instar de *Tomorrow Never Knows*, le développement harmonique est absent au profit d'une modalité suspensive. Le titre est construit sur un bourdon omniprésent, il n'y a qu'une tonalité (ou plutôt une modalité), en l'occurrence Do. George Harrison a fait le choix de ne s'appuyer que sur le mode mixolydien, faisant ressortir, par rapport au Do, la tierce majeure (Mi) et la septième mineure (Mi bémol).

Le but du morceau est de témoigner du souhait de la fusion entre Orient et Occident. En effet, si l'essentiel de la musique s'appuie sur une instrumentation indienne (sitar, tempuras, dilrubas, swarmandal, tablas<sup>783</sup>), elle bâtit sa couleur sonore sur une palette puisée en Occident également. C'est ainsi que, plutôt que d'utiliser les instruments classiques du *rock* (guitare électrique, basse électrique, claviers, batterie notamment), ce sont plutôt les symboles du classicisme européen qui prédominent (les violons et violoncelles qui interprètent un arrangement de George Martin). Nous avons affaire à un dialogue organisé entre les sensibilités occidentales et indiennes, qui appelle le monde anglo-saxon à se tourner vers la spiritualité orientale. Il y a au cœur de ce titre une invitation à se brancher spirituellement à la conscience universelle humaine, pour ainsi atteindre la libération, le *nirvana*, réalisé dans l'amour universel, au sens *New Age* du terme. De façon intrinsèque, la libération est l'apanage du global, et passe alors par la remise en cause de la division, au profit d'une conception universelle faisant fi des frontières et préférant les sublimer pour réaliser cette interconnexion universelle, thème central des années hippies (« *And the time will come when you see, we're all one, and life flows on within you and without you* » - « Et le temps viendra quand tu verras que nous ne faisons qu'un et que la vie coule en nous et à l'extérieur de nous »). Ce qui est parfaitement représentatif des aspirations spirituelles contre-culturelles en général.

### **3. Dialectique de la violence et de la non-violence**

Concluons notre article en réalisant un constat : la violence et la non-violence des Beatles, telles qu'aperçues au travers de notre lecture, loin de s'opposer, s'expliquent l'une à partir de l'autre. Car, à l'instar d'un mouvement de société plus large, dont les quatre Anglais se font, qu'ils le souhaitent ou non, les symboles, une période à l'attitude plus agressive a précédé une autre qui a mis

---

<sup>782</sup> McDONALD, Ian: *Revolution in the head*, Op. Cit., p. 274.

<sup>783</sup> *Ibid*, p. 350.

l'accent davantage sur les processus intérieurs. Bien sûr, les années soixante ne voient pas disparaître la violence du rock, c'est plutôt le contraire, toutefois, durant une période surtout comprise entre 1964 et 1969, c'est la musique prônant l'exploration intérieure qui marque le plus l'histoire du rock. Alors que les *rockers* semblaient dans leur attitude opérer le rejet existentiel de leur condition d'homme, la génération qui leur succède, dans une large part, continue ce rejet, mais par le moyen de la « transformation de la conscience ». Les aînés rejettent le corps et le cadre de vie social qui les façonne, déconstruisant l'univers des normes et de la matière (par son dépassement), tandis que les cadets déconstruisent eux l'univers mental, pour laisser place à la naissance d'un auto-engendrement de soi. Ainsi, c'est un processus en deux grandes étapes qui s'accomplit, en continuité bien davantage qu'en rupture. Il en va là avant tout d'une interprétation symbolique de deux étapes socio-historiques, et il est clair que beaucoup d'acteurs ayant participé à ces courants n'ont pas cherché à mettre en place une telle philosophie. Néanmoins, on peut déceler sous ces moments sociaux et musicaux une cohérence qui est propre à davantage expliquer la force de fascination qu'ils ont exercé jusqu'à présent, car en les lisant de cette manière, nous ne diffamons pas l'esprit qui a animé la musique *rock* des années cinquante-soixante, quand bien même cette logique, qui donne sa cohérence et sa puissance à la musique, pouvait ne pas être réalisée en pleine conscience. C'est aussi ce qui explique que beaucoup de musiciens ayant enregistré et exécuté de la musique psychédélique ont pris appui sur leurs aînés des années cinquante notamment, sans jamais rejeter ou renier leur héritage. L'exemple des Beatles, qui au début de leur carrière achèvent musicalement les années cinquante, avant de provisoirement compter parmi les plus grands musiciens psychédéliques que les années soixante aient portées, est là pour nous le rappeler.

### **Bibliographie**

- BISCHOFF, Jean-Louis : *Tribus musicales, spiritualité et fait religieux, Enquête sur les mouvances punk, skinhead, gothique, hardcore, techno, hip-hop*, L'Harmattan, Paris, 2007.
- DISTER, Alain : *Les Beatles*, Albin Michel, Paris, 1972.
- GOULD, Jonathan : *Cant buy me love, The Beatles, Britain and America*, Three Rivers Press, New York, 2006.
- HERTSGAARD, Mark : *L'Art des Beatles*, Stock, Paris, 1995.
- HUXLEY, Aldous : *Les Portes de la perception*, Pygmalion, Paris, 1979.
- JEZO-VANNIER, Steven : *San Francisco, l'utopie libertaire des Sixties*, Le Mot et le Reste, Marseille, 2011.
- JONAS, Hans : *La Religion gnostique, Le message du Dieu Étranger et les débuts du christianisme*, Flammarion, Paris, 1978.
- JUNG, Carl Gustav : *L'Homme et ses symboles*, Robert Laffont, Paris, 2002.
- LEARY, Timothy : *L'Expérience psychédélique*, Edilivre, Paris, 2012.
- \_\_\_\_ : *La Politique de l'extase*, Fayard, Paris, 1979.
- LEIGH, Spencer : *Les Beatles à Hambourg, Comment tout a commencé*, Fetjaine, Paris, 2011.
- LEMONNIER, Bertrand : *L'Angleterre des Beatles, Une histoire culturelle des années soixante*, Kimé, Paris, 1995.
- McDONALD, Ian : *Revolution in the head, Les enregistrements des Beatles et les sixties*, Le Mot et le Reste, Marseille, 2010.

- McLUHAN, Marshall, *La Galaxie Gutenberg, La genèse de l'homme typographique*, Paris, Gallimard, 1977.
- McLUHAN, Marshall : *Pour comprendre les médias*, Seuil, Paris, 1964.
- MOUGEL, François-Charles : *Histoire du Royaume-Uni au XXe siècle*, PUF, Paris, 1996.
- NOUAILHAT, Yves-Henri : *Les États-Unis et le monde au XXe siècle*, Armand Colin, Paris, 2000.
- PIRE, Alain : *Anthropologie du rock psychédélique anglais, Contre-culture, drogue et musique*, Camion Blanc, Paris, 2011.
- ROUGET, Gilbert : *La musique et la transe, Esquisse d'une théorie générale des rapports de la musique et de la possession*, Gallimard, Paris, 1990.
- SAINT-JEAN-PAULIN, Christiane : *La contre-culture, États-Unis années 60, La naissance de nouvelles utopies*, Autrement, Paris, 1997.
- SEBBAG, Georges : *Manifestes Dada-surréalistes*, textes réunis et présentés par Georges Sebbag, Jean-Michel Place, Paris, 2005.
- SHAPIRO, Harry : *Waiting for the man, Histoire des drogues et de la pop music*, Camion Noir, Paris, 2008.
- TURNER, Fred : *Aux sources de l'utopie numérique, De la contre-culture à la cyberculture, Stewart Brand, un homme d'influence*, C&F, Caen, 2012.
- YOUNG, La Monte : *Conférences 1960*, Eolienne, Paris, 1999.