



HAL
open science

Qu'est-ce que la circulation transatlantique de la musique ? L'exemple des Beatles et du cinéma

François Ribac

► To cite this version:

François Ribac. Qu'est-ce que la circulation transatlantique de la musique ? L'exemple des Beatles et du cinéma. P. Poirrier et Lucas Texier. Circulations musicales transatlantiques au XXe siècle. Des Beatles au hardcore punk, Éditions Universitaires de Dijon, pp.24-43, 2021, 978-2-36441-406-8. hal-03697460

HAL Id: hal-03697460

<https://hal.science/hal-03697460v1>

Submitted on 20 Jun 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

François Ribac « Qu'est-ce que la circulation transatlantique de la musique ? L'exemple des Beatles et du cinéma » In *Circulations musicales transatlantiques au XXe siècle. Des Beatles au hardcore punk* (édité par P. Poirrier et Lucas Texier) P.24-43. Éditions Universitaires de Dijon. 2021.¹

Qu'est-ce que la circulation transatlantique de la musique ? L'exemple des Beatles et du cinéma

Introduction

On admet généralement qu'entre le milieu et la fin des années 1960, les Beatles inventèrent dans les studios de la firme britannique EMI une nouvelle façon de produire de la musique. Plutôt que d'enregistrer en direct des chansons déjà composées, le groupe ou certains de ses membres arrivaient dans les studios d'Abbey Road avec quelques idées et commençaient à y travailler, expérimentant avec les magnétophones multipistes, expérimentant des effets sonores, réalisant plusieurs versions différentes, collaborant des musicien.n.e.s extérieur.e.s. Durant cette période, leurs ingénieurs du son et leur producteur, George Martin, imaginèrent toute une série d'objets, de techniques, de textures sonores. Cette façon d'utiliser un studio d'enregistrement comme un outil de création s'imposa très largement dans le monde du rock à partir du début des années 1970 et c'est encore vrai jusqu'à nos jours dans les musiques populaires et au-delà. Sans qu'il soit ici question de nier l'immense talent de l'équipage Beatles, je m'intéresse ici à un fait social qui a rendu possible cette mutation : le cinéma parlant hollywoodien. Pour cela, je montrerai d'abord comment les méthodes et la temporalité du cinéma parlant (enregistrement-édition-mixage), ses conventions (par exemple mélanger plusieurs couches sonores durant une séquence), ses métiers (ingénieurs, monteurs, producteurs), ses technologies (par exemple les bandes magnétiques) et même son environnement de travail ont influencé l'équipage Beatles. Ensuite, je montrerai comment les films, notamment les productions avec des musiciens de rock'n'roll, ont popularisé auprès des adolescent.e.s britanniques des années 1940-1950 un usage non naturaliste du son. Procédant ainsi,

Je m'intéresse, premièrement, à ce qui, grâce aux films, a circulé entre les États-Unis et la Grande-Bretagne

Ce qui m'amène, deuxièmement, à proposer une approche continuiste de l'histoire du rock et plus généralement des innovations musicales.

Troisièmement et en corrélation avec ce dernier point, je prête attention à des transferts (de savoirs) entre des sphères que les études académiques traitent la plupart du temps distinctement (le cinéma, la musique pop etc.).

I Les technologies du cinéma parlant

1 Talkies

Au milieu des années vingt, la firme hollywoodienne Warner décida de se lancer dans la production de *talking movies* (*talkies*). Pour cela, Warner acquit le brevet du procédé Vitaphone

¹ Cet article est une version révisée de « Cinema as Social Knowledge. The case of The Beatles in the Studio » dans Mark Grimshaw, Mads Walther-Hansen et Martin Knakkegaard (dir.), *The Oxford Handbook of Sound & Imagination. Volume 1*, Oxford, Oxford University Press, 2019, p. 565-85.

conçu par la Western Electric, le laboratoire de recherche de ATT créé par Graham Bell. Grâce à des moteurs électriques, ce système permettait de synchroniser un phonographe (pour enregistrer le son) avec une caméra de prise de vue pendant le tournage et un autre phonographe (pour diffuser le son) avec un projecteur dans les salles de cinéma. Pour imposer ce tournant majeur, la Warner développa une stratégie globale : en parallèle à l'acquisition du brevet, elle acheta et équipa un parc de salles de cinéma afin de pouvoir distribuer ses films et elle s'assura du concours de très grandes stars comme l'acteur John Barrymore pour le film *Don Juan* (Crosland 1926) ou le chanteur Al Jolson dans *The Jazz Singer* (Crosland, 1927). Si dans *Don Juan* une partition et quelques effets sonores accompagnaient l'action, les spectateurs purent entendre dans *The Jazz Singer* la voix des acteurs et une série de numéros musicaux. Le succès du film fut immédiat. D'autres systèmes de synchronisation du son et de l'image avaient déjà été testés et utilisés par le passé mais c'est bien la Warner qui imposa le passage (progressif) au parlant². Ce bouleversement est documenté dans le film *Singin' in the Rain* (Kelly & Donen, 1952) où une star du muet est ringardisée par sa voix trop fluette (et son arrogance).

Toutefois, l'innovation de la Warner ne consista pas en une *tabula rasa*. Tout d'abord, la nouvelle attraction technologique de la Warner prenait appui sur les infrastructures, les circuits de distribution déjà établis et l'existence d'un vaste public. Ensuite, et ce point est capital, la relation entre le son et de l'image était, tant culturellement que technologiquement, antérieure au *talkies*. Aux États-Unis comme ailleurs, les films muets ne furent jamais... muets : des musiciens et/ou des vocalistes accompagnaient (et/ou annonçaient aux badauds) les projections dès les premiers moments du cinéma. Si la musique était la plupart du temps exécutée en direct -pianistes, chanteurs, orchestres-, il arrivait également que l'on utilise des phonographes pour sonoriser les films, voire que l'on combine les deux. Au début du 20^e siècle, les phonoscènes consistaient ainsi en de courtes saynètes où des chanteurs (populaires ou d'opéras) interprétaient des airs diffusés devant l'écran tandis qu'un gramophone³ les accompagnait. Parfois, ces vocalistes mimaient en playback ce que le phonographe jouait⁴. De même, les films pouvaient être accompagnés par des papoteurs qui "doublaient" les voix des acteurs, commentaient l'action durant les projections et parfois jouaient également d'un instrument⁵. Ces pratiques avaient elles-mêmes été empruntées aux spectacles et en particulier au Vaudeville où la musique accompagnait les Masters of Ceremony qui introduisaient les différents numéros des spectacles : danse, mime, scènes de théâtre, comiques, cirque, magie etc. D'une façon plus générale, l'alliage de musique et de *talking* rythmait la vie domestique et la sphère publique dans l'Amérique du Nord du début du vingtième siècle : on scandait les prêches à l'église, on récitait des comptines dans les jeux d'enfants, on utilisait la musique dans les marchés, les meetings etc. Cette continuité sociocognitive avait son pendant industriel ; comme Hollywood avait adopté la division du travail propre au théâtre à ses débuts⁶, le cinéma parlant, qui comprenait surtout des *musicals*, intégra les pratiques, les compétences et les réseaux de la comédie

2 Cf. David Bordwell, Janet Staiger, et Kristin Thompson (dir.), *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*, New York, Routledge, 1985 ; Donald Crafton, *The Talkies American Cinema's Transition to Sound, 1926-1933*, New York, Scribner, 1997 ; Joël Augros et Kira Kitsopanidou, *L'économie du cinéma américain, histoire d'une industrie culturelle et de ses stratégies*, Paris, Armand Colin, 2009.

3 Le gramophone fonctionne avec des disques, le phonographe (antérieur) avec des cylindres.

4 Siegfried Kracauer, *De Caligari à Hitler. Un histoire psychologique du cinéma allemand 1919-1933*, Paris, Flammarion, 1973 ; David Robinson (dir.), *Musique et cinéma muet*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1995 ; James Lastra, *Sound Technology and the American Cinema, Perception, Representation, Modernity*, New York, Columbia University Press, 2000 ; Rick Altman et Richard Abel (dir.), *The Sounds of Early Cinema*, New Haven, Indiana University Press, 2001 ; Giusy Pisano, *Une archéologie du cinéma sonore*, Paris, CNRS Éditions, 2013.

⁵ Gert Hofmann, *Le conteur de cinéma*, Paris, Robert Laffont, 1993.

⁶ Sur cette continuité entre théâtre et cinéma : Bordwell, Staiger et Thompson op. cit. ; Jacques Portes. *De la scène à l'écran, naissance de la culture de masse aux États-Unis*, Paris, Belin, 1997 ; Ben Singer, *Melodrama and Modernity, Early Sensational Cinema and its Contexts*, New York, Columbia University Press, 2001.

musicale à Broadway. Les stars (comme Al Jolson ou Fred Astaire), les interprètes, les instrumentistes, les compositeurs, les paroliers, les techniciens, les éditeurs furent engagés par les firmes cinématographiques tandis que les œuvres, l'histoire et les mythologies des comédies de Broadway et du Vaudeville constituèrent la matière de nombreux films.

2 Montage et manipulation du son à Hollywood

Lorsque la quasi-totalité de l'industrie nord-américaine du cinéma se résolut à passer au parlant, une compétition s'amorça entre les studios hollywoodiens, d'une part, et entre les firmes électriques, d'autre part, afin d'améliorer la synchronisation son/image. Dès la fin des années 1920, plusieurs systèmes *sound-on-film* (comme le RCA Photophone) supplantèrent le Vitaphone (*sound-on-disk*). Basés sur le fait d'enregistrer le son grâce à un système photographique puis de disposer l'image et le son sur le même support, les systèmes optiques étaient en effet plus maniables et en tout premier lieu lors du montage. D'environ 1928 à 1931, les équipes techniques des firmes électriques et des studios hollywoodiens se consacrèrent surtout à l'amélioration des systèmes d'enregistrement en direct, notamment afin de réduire les nuisances sonores sur les plateaux de tournage, et à l'optimisation de la synchronisation image/son. Les premières années du parlant, l'enregistrement du son en direct pendant le tournage était en effet la règle. Même le playback, qui devint la règle pour les *musicals* dès 1929, était réalisé ainsi. Les interprètes enregistraient leurs numéros de chant et/ou de claquettes en direct sur le plateau puis les mimaient avec les enregistrements devant les caméras⁷. De même, lorsqu'une musique accompagnait un dialogue dans une séquence, les acteurs et les musiciens étaient enregistrés simultanément pendant le tournage, ce qui nécessitait de prérégler au préalable le niveau sonore de chaque groupe afin de pouvoir les mixer en direct. Dans un même ordre d'idées, les différents types d'ambiances sonores (dialogues, musique instrumentale, bruitages) se succédaient plutôt qu'ils ne se superposaient. Si pour une raison ou une autre, il fallait ajouter un son à une séquence sonore déjà enregistrée, on diffusait dans des haut-parleurs les deux éléments et on les réenregistrait en direct sur un nouveau support. Ce travail était effectué dans des *dubbing studios*, des petites pièces spécialement dédiées à ce rerecording⁸ en direct. Cette éthique du direct avait un fondement matériel car de nombreux problèmes techniques comme le niveau de bruit des pistes son et la difficulté de contrôler le volume lors des prises rendaient difficile la manipulation du son en post production.

Dans un article pionnier, Lea Jacobs a rendu compte du processus par lequel la manipulation du son changea graduellement de nature et c'est son travail sur le développement du rerecording à Hollywood qui nourrit principalement la suite de ce paragraphe⁹. À partir de 1931, les productions firent l'acquisition de nouveaux outils permettant de réduire le niveau de bruit et de distorsion, de moduler le volume et la tonalité : des micros plus sensibles et aisément transportables, de nouvelles consoles de mixage, des tables de montage dotées d'un écran de visionnage, des systèmes capables de synchroniser et de commander plusieurs sources sonores, des filtres. Peu à peu, la conception du son se modifia, le recours au montage et au rerecording s'intensifièrent tout comme le temps dédié à ces opérations lors de la post production.

Certaines firmes se spécialisèrent plutôt dans le montage. On découpait la pellicule de façon à y insérer -via à des collages- des fragments, par exemple pour remplacer des fausses notes. On alternait des ambiances différentes en les collant l'une derrière l'autre etc. Certaines équipes confectionnèrent même des sortes de *loopers*, des appareils où une séquence sonore était diffusée en boucle afin de générer une ambiance continue.

⁷ Barry Salt, *Film Style and Technology: History and Analysis*, London, Starworld, 2009, p. 209.

⁸ Procédé consistant à enregistrer différentes sources sur différentes pistes et en général les unes après les autres.

⁹ Lea Jacobs, « The Innovation of Re-Recording in the Hollywood Studios », *Film History*, 2012, N° 24-1, p. 5-34.

D'autres firmes (notamment la MGM ou RKO) marquèrent leur préférence pour le rerecording. On mixait différents sons ensemble (une ambiance, un dialogue et une musique d'accompagnement par exemple), on remplaçait des sons du tournage par des effets sonores qui intensifiaient ce que la caméra montrait (par exemple le moteur d'une voiture partant en trombe), on combinait différentes prises d'une même séquence de façon à contrôler et réguler au mieux la dynamique sonore etc. Lea Jacobs mentionne que pour le film *The Silver Streak* (une production RKO de 1934 réalisée par Tommy Atkins) on n'utilisa pas moins de 6 pistes différentes pour le mixage final. Toujours selon Jacobs, dès 1932 toutes les productions de la MGM recouraient au rerecording et privilégiaient le traitement du son *après* le tournage. Même si l'on enregistrait en direct un orchestre et un chanteur, on veillait -notamment grâce à la disposition des microphones à proximité des sources- que chaque élément puisse éventuellement être réenregistré ou effacé plus tard. Pour qu'il en soit ainsi, on développa des techniques et des outils permettant *d'isoler* au maximum le son sur le plateau et lors des prises en studio. Il devint ainsi fréquent que des vocalistes utilisent des casques pour (ré)enregistrer certaines parties de leurs interprétations à l'issue du tournage. Si une partie de ces pratiques visait à conforter le réalisme des actions, d'autres usages s'écartaient de cet impératif. Lors de la post production, on commença à insérer des *plans sonores* qui ne se rapportaient pas nécessairement au cadrage : entendre en proximité la voix d'un personnage alors qu'il était filmé à plusieurs mètres, faire intervenir de la musique pendant un dialogue ou une scène sans texte, substituer le son d'un piano joué par un comédien par celui d'un orchestre dès le deuxième couplet de sa chanson etc. En s'émancipant du direct, les producteurs, les réalisateurs, les compositeurs et les équipes techniques d'Hollywood initièrent un nouvel imaginaire sonore, de nouvelles relations entre image et son. Dès le milieu des années 1930, la post production en matière de son, et la planification qui devait l'anticiper, devinrent aussi centraux que pour l'image, on privilégia de plus en plus l'enregistrement en aval et en amont du tournage. Cette mutation s'accompagna d'une extension des espaces dédiés aux ingénieurs du son, à la mise au point de tables de montage permettant de combiner puis de mixer de nombreuses pistes et à la spécialisation de techniciens dédiés au son : monteurs, mixeurs, perchmen, bruiteurs, gestionnaires de banques de sons, copistes etc.

Il faut remarquer que cette mutation coïncida peu ou prou avec l'adoption par la plupart des majors d'Hollywood du *producer unit system*¹⁰, un mode d'organisation caractérisé par le fait de confier à de petites unités de production la gestion d'un package de films et qui se traduisit notamment par l'importance accordée à la pré production et au recours à des scripts très détaillés, de façon à anticiper les tâches à accomplir, les compétences à mobiliser et le planning de travail. On peut émettre l'hypothèse que cette organisation du travail plus souple, et en tout cas moins centralisée que celle qui prévalait dans les années 1920, favorisa la créativité des équipes techniques et artistiques en matière sonore.

Comme le fait remarquer Lea Jacobs, ce nouveau rapport au son resta cependant cantonné à la sphère cinématographique et ne trouva guère d'écho dans le monde professionnel de la radio ou dans l'industrie musicale naissante. Il fallut attendre l'introduction du magnétophone à bandes, après la deuxième guerre mondiale, pour que l'usage du montage se répandit dans les radios nord-américaines (notamment sous l'impulsion de Bing Crosby¹¹). Avec l'essor du rock'n'roll au milieu des fifties, les équipes artistiques et techniques des maisons de disques commencèrent également à rompre avec la doxa du direct et recoururent de plus en plus au rerecording, au montage et à des effets sonores "non réalistes"¹².

De ce fait, il ne semble pas que l'on puisse établir de *filiation directe* entre les techniques

¹⁰ Bordwell, Staiger et Thompson op. cit. p. 320.

¹¹ Pete Martin et Bing Crosby, *Call me lucky, Bing's Crosby's Own Story*, Boston, Da Capo Press, 2003.

¹² Colin Escott et Martin Hawkins, *Good Rockin' Tonight. Sun Records and the Birth of Rock'n'Roll*, New York, St Martin Press, 1991.

de rerecording élaborées à Hollywood dans les années 1930 et les productions de Phil Spector ou George “Shadow” Morton aux débuts des années 1960 aux USA puis, quelques années plus tard, par l'équipage Beatles en Grande-Bretagne¹³. Il me semble néanmoins que les conventions soniques hollywoodiennes et les techniques du rerecording ont néanmoins influencés les Beatles et que ce sont les films nord-américains qui en furent les vecteurs. Voici mes arguments. Il les conventions du cinéma parlant

1 Les cadres de l'expérience du cinéma parlant

Tout au long des années 1930, 1940 et 1950, les *talkies* hollywoodiens ont naturalisé leurs conventions sonores dans le monde entier. Prenons un exemple :

Le western *High Noon* (Zimmermann, 1952) s'ouvre avec un plan où un cow-boy se lève lorsqu'il voit soudain arriver un cavalier. Quand ce dernier le rejoint, le générique du film commence tandis que débute la chanson “Do not Forsake me, on my darlin” chantée en *off* par Tex Ritter. Pendant que défilent à l'écran le titre du film, le nom des acteurs, celui du scénariste, du producteur, du compositeur (Dimitri Tiomkin), les deux acteurs sont cadrés en plan serré. Mais on n'entend pas ce qu'ils sont en train de se dire, pas plus que leurs mouvements dans l'herbe ou celui de leurs chevaux. Le seul son audible est celui de la chanson. Comme on le découvrira dans le cours du récit, les lyrics (de Ned Washington) évoquent l'intériorité du personnage principal, incarné par Gary Cooper.

I do not know what fate awaits me.
I only know I must be brave.
For I must face a man who hates me,
Or lie a coward, a craven coward

Prenons un autre exemple, *Dial M for Murder* d'Alfred Hitchcock (1954). Dans une scène centrale du film, Grace Kelly reçoit un coup de téléphone en pleine nuit. Elle se dirige vers le téléphone et au moment où elle décroche le combiné, une musique angoissante et dissonante commence soudain à retentir. Grace Kelly répète obstinément « Allo ? Allo ? Allo » mais son correspondant reste silencieux. Naturellement, l'orchestre symphonique qui interprète la partition de Dimitri Tiomkin (oui c'est encore lui !) n'est pas installé dans l'appartement où se déroule la scène. Cette musique non diégétique (c'est-à-dire dont les interprètes ne figurent pas dans le récit) sert à intensifier le suspense et avertir les spectateurs qu'un danger mortel menace le personnage. Et effectivement, un homme caché derrière un rideau saisit brusquement Grace Kelly et l'étrangle. Les cris et les convulsions de l'actrice se mélangent alors avec les volutes de musique. Lorsque Kelly attrape un ciseau posé sur la table et le plante dans le dos de son agresseur, son geste est amplifié par un *fortissimo* de l'orchestre qui revient à chaque spasme de l'homme et l'accompagne dans sa chute sur le sol. Alors, le volume de la musique baisse fortement pour nous permettre d'écouter la conversation téléphonique qui s'amorce finalement entre Grace Kelly et son correspondant (complice de la tentative de meurtre ?). Si l'on écoute attentivement la bande son de cette scène, on se rend également compte que tous les mouvements de Grace Kelly sont fortement amplifiés, de même que le volume de sa voix ne diminue pas lorsque la caméra s'éloigne d'elle.

Pourquoi aucun-e spectateur/trice du film ne proteste-t-il/elle pendant ou après la séance de cinéma pour faire remarquer qu'il est rare (voire inconcevable) qu'un orchestre symphonique

¹³ Phil Spector se distingua notamment par le fait de faire exécuter la même partie instrumentale par plusieurs musiciens et il expérimenta également des techniques de rerecording. On parle communément de *wall of sound* pour décrire ses productions. Morton recouru à des bruits dans ses productions et notamment dans le hit des Shangri-Las “The leader of the Pack” (Morton / Barry / Greenwich, 1964) où l'on entend une moto.

se mette soudain à jouer des accords dissonants pendant une bagarre dans un appartement ? Pourquoi acceptons nous -et depuis longtemps- de ne pas entendre les sons produits par les protagonistes d'une action que l'on nous montre en gros plan mais plutôt une chanson accompagnée d'un générique ? La réponse est simple. Ces conventions sont depuis longtemps naturalisées, elles sont partie intégrante du vocabulaire cinématographique. Mais, est-ce à dire que ces conventions sont si incorporées qu'elles disparaissent de notre conscience ? La réponse est oui *et* non, car nous sommes tout à la fois capables d'oublier *et* d'identifier ces conventions. Dans *Les cadres de l'expérience*, Erving Goffman explique très bien ce "paradoxe du spectateur"¹⁴. Lorsque Hamlet meurt sur une scène de théâtre, nous pouvons être émus aux larmes comme s'il mourrait effectivement, mais nous savons cependant que c'est bien un acteur qui interprète un rôle et qu'il ne meurt pas vraiment. Mieux, nous apprécions, nous jugeons la façon dont il simule le fait de mourir. De même, lorsqu'une musique accompagne une tentative de meurtre dans un film, elle est peut tout autant être "invisible" qu'être appréciée en tant que telle par les spectateurs/trices. Le vocabulaire sonore du cinéma parlant est tout autant devenu une composante tacite de notre perception qu'une attraction explicite. La métaphore théâtrale de Goffman rappelle que nous sommes habitués à vivre au sein de plusieurs cadres d'expérience, à basculer de l'un à l'autre, voire à les distinguer.

2 Le cinéma ? Un instructeur

Les deux films mentionnés plus haut ont été présentés au public en 1952 et 1954 et ont tous deux été exportés en dehors des USA. Je ne sais pas si John Lennon (né en 1940) ou Paul McCartney (né en 1942) ont assisté ou pas à la projection de ces films mais ce qui est sûr c'est que comme des milliers d'autres jeunes anglais-e-s leur enfance et leur adolescence a été bercée par le cinéma nord-américain, ses narrations et ses conventions sonores : mixer simultanément différentes musiques et des sons, utiliser de façon "non réaliste" des bruits et des sons, recourir à une voix *off* pendant une séquence, simuler différents types d'espaces et les conjuguer, percevoir des sons comme si on les entendait tout près (bruits de bouche, mots susurrés, voitures etc.), amplifier fortement des sons pour accentuer un effet (bagarres, orages etc.). Autrement dit, la génération des Beatles a été formée par ces vocabulaires soniques, elle a tout aussi bien appris à les trouver normaux qu'à les identifier et les apprécier.

Dans les biographies des Beatles de Hunter Davies et de Mark Lewisohn¹⁵ comme dans plusieurs autres ouvrages, on se rend compte que John, Paul, George, Stuart Sutcliffe (premier bassiste du groupe) et Ringo passèrent une partie significative de leur enfance et leur adolescence dans les salles de cinéma de Liverpool¹⁶. Ils y allèrent d'abord avec leurs parents, puis seuls ou avec leurs (petites) ami.e.s ; dessins animés, films à sketches, films d'action ou comiques américains, *musicals* (Bing Crosby, Sinatra etc.) peuplèrent leur(s) imaginaire(s). Au milieu des années 1950, ils découvrirent Marlon Brando, James Dean et en 1956 une des premières incarnations du rock'n'roll américain : Bill Haley et son groupe The Comets interprétant *off* la chanson "Rock Around the Clock" dans le générique de *Blackboard Jungle* (Brooks, 1955).

¹⁴ Erving Goffman, *Les cadres de l'expérience*, Paris, Éditions de Minuit, 1974.

¹⁵ Hunter Davies, *The Beatles: The Authorised Biography*, London, Ebury Press, 2009 ; Mark Lewisohn, *Tune In: The Beatles: All These Years*, New York, Crown Publishing Group, 2013.

¹⁶ Jim O. Donnell, *The Day John Met Paul*, New York, Penguin Books, 1996 ; Barry Miles, *Paul McCartney: Many Years from Now*, London, Secker and Warburg, 1997 ; Steven D. Stark, *Meet the Beatles : A Cultural History of the Band That Shook Youth, Gender, and the World*, London, Perfect Bound, 2005 ; Michael R. Frontani, *The Beatles - Image and the Media*, Jackson, University Press of Mississippi, 2007.

(...) Haley was about to become the first American rock star to plays (*in Great-*) Britain. His nationwide tour of one-night stands, a Lew & Leslie Grade promotion, was heading to Liverpool on February 20 (1957), playing two houses on stage at the Odeon Cinema. Having thrilled to “Rock Around the Clock,” Paul McCartney was desperate to see him. As George Harrison would reflect, “When Bill Haley came to Liverpool I couldn’t afford a ticket. It was fifteen shillings, a lot of money for a schoolboy. I often wondered where Paul got his fifteen shillings from, because he got to see him (Lewisohn, 2013, p. 146)

Le cinéma (rock) a même joué un rôle dans la rencontre entre John Lennon et Paul McCartney. Lors d'une émission de télévision intitulée *Chaos and Creation at Abbey Road*, (Hilton, 2005) et présentée le 17 décembre 2005 sur *BBC 2*, McCartney a raconté comment il avait été recruté dans le groupe de Lennon après avoir interprété la chanson d'Eddie Cochran “Twenty Flight Rock” (Fairchild / Cochran). Très précisément la version enregistrée pour le film *The Girl Can't Help It* (Tashlin, 1956) qui est antérieure à la version sortie en *single* en 1957. Dans ce même film on pouvait également voir et entendre Gene Vincent, Little Richard, Fats Domino, The Platters etc. c'est-à-dire nombre d'idoles des futurs Beatles. Paul aimait tellement ce film qu'il interrompit l'enregistrement de la chanson “Birthday” (qui figure dans le double *Album Blanc* de 1968) pour que Chris Thomas -l'assistant de George Martin- puisse le découvrir à la télévision¹⁷. On l'aura compris, l'amour pour le rock'n'roll américain des futurs Beatles ne se basait pas seulement sur des disques et des programmes radio mais aussi sur des films musicaux qui transportaient et performaient cette musique, ses protagonistes, ses conventions, ses représentations dans la sphère publique. Dans le film *Jailhouse Rock* (Thorpe, 1957), ils apprennent avec Elvis comment se comporter dans un studio d'enregistrement :

And then, of course, there was Elvis, whose success just seemed to grow and grow. All of them—Starkey, Lennon, McCartney and Harrison—went to see *Jailhouse Rock* when it played the huge Forum cinema in Liverpool city center at the end of March. Elvis’s film character was bad boy Vince Everett and this most impressionable audience—playing at rock stars when they stepped on stage, dreaming of rock stardom as the day slipped away—was given another glimpse of the working practices inside a recording studio, one that pretty much confirmed the information in *The Girl Can't Help It*. When Everett cuts the first song for his own label, Laurel Records, the producer in the booth says, “Laurel 101, Take 1!” and points the “go” finger, everyone plays great together in one room, and after two minutes the picture dissolves to Everett and a glamour gal packing 45s into mailing cartons.” (Lewisohn, 2013, p. 225)

Bientôt les films rock, y compris des variantes avec les stars britanniques de rock comme Tommy Steele (par exemple *The Tommy Steele Story*, Bryant, 1957) et Cliff Richards (for instance *Serious Charge*, Young, 1959) se multiplièrent, et constituèrent une autre matière où le groupe puisa certainement une partie de son identité :

Going to the pictures was something they all did, as regularly as pocket money would permit (...). They went in combinations and sometimes as a trio ; one film they saw together was *Violent Playground* (Basil Dearden, 1958), the juvenile delinquency drama

¹⁷ Ken Scott et Bobby Owsinski, *Abbey Road to Ziggy Stardust: Off the Record with The Beatles, Bowie, Elton & So Much More*, Los Angeles, Alfred Music, 2012, p. 56.

shot in Liverpool in summer 1957 and which opened there the following march. The main character was Johnny and one of the screen lines was “What’s it tonight, Johnny?”. This was grabbed by John, Paul and George and, over time, became bastardized into “Where we going, Johnny?,” spoken with an exaggerated American whine. It was their catchphrase, voiced not only when they were wondering where to go, but at any time, in any circumstance. (Lewisohn, 2013, p. 228)

Selon John lui-même, le cinéma constitua leur modèle de masculinité :

Not only did we dress like James Dean and walk around like that (...) but we acted out those cinematic charades. The he-man was supposed to smack a girl across the face, make her succumb in tears and then make love. Most of the guys I knew in Liverpool thought that’s how you do it. (Lewisohn 2013, p. 276)

De fait, les films de rock'n'roll apprirent à John et Paul et à leur génération comment il fallait se conduire, se tenir, s'habiller, être des garçons, tenir sa guitare en scène, se comporter dans un studio d'enregistrement, être un “vrai” musicien de rock.

Ils virent également ensemble un court métrage intitulé *The Running Jumping & Standing Still Film* (1959, Lester) où Peter Sellers et Bruce Lacey se livraient à toutes sortes d'excentricités. Ils aimaient tellement ce film qu'ils demandèrent que son réalisateur, Richard Lester, réalise leur premier long métrage *A Hard Day's Night* (1964).

En fait, les Beatles ne rompirent jamais le lien avec le médium cinéma. Alors que la Beatlemania les empêchait de fréquenter des lieux publics à Londres (comme ailleurs), Paul et Ringo firent l'acquisition de projecteurs qu'ils installèrent chez eux.

Paul : It was a showbizzy thing which came from more the Hampstead crowd. You'd rent a movie from a movie house and you'd have an evening for your children, 'We're showing *Jason and the Argonauts* tonight.' Ringo used to do it a lot, every night he'd just hire a movie. (Miles, 1997, p. 238)

On trouve également des références explicites au cinéma, et en particulier aux *musicals* nord-américains qui bercèrent leur jeunesse, dans les productions des Beatles. Ainsi, dans une scène du film *Magical Mystery Tour* (1967), réalisé par le groupe avec l'aide de Bernard Knowles, Lennon fredonne la célèbre chanson d'Irving Berlin “There's No Business Like Show Business”, air titre du film musical *Annie Got your Gun* (George Sidney, 1950). Dans le même film, les quatre Beatles descendent un escalier vêtus de fracs blancs alors que l'on entend en *off* la chanson “Your Mother Should Know”. La scène parodie gentiment les *chorus line*, ces groupes de danseuses alignées et synchronisées que l'on trouvait dans nombre de *musicals* hollywoodiens et à Broadway. Ce qui est également intéressant de noter dans cette séquence c'est que le groupe ne cherche pas à nous faire croire qu'il est train d'interpréter en direct ce que nous entendons. À l'instar de plusieurs séquences musicales de *Hard Day's Night* (1964), *Help* (Lester, 1965) et de films promotionnels réalisés en 1966 pour la BBC (notamment la chanson “Rain” réalisée par Michael Lindsay-Hogg), la performance et la chanson sont dissociées¹⁸. Dans la version stéréo de la chanson, la voix de Paul passe d'un côté à l'autre.

¹⁸ François Ribac et Gulia Conte, *Les stars du rock au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2011 François Ribac, « Quelques pistes sur le rock filmé » dans N. T. Binh (dir.), *Musique et cinéma, le mariage du siècle ?*, Paris, Actes Sud/Cité de la Musique, 2013, p. 81-88 ; François Ribac, « When rock songs meet movies ». dans Sabine Abhervé, NT Binh et José Moure (dir.), *Musiques de films, nouveaux enjeux*, Bruxelles, Éditions Les Impressions Nouvelles, 2014, p. 115-127.

Peu après l'enregistrement de *Sgt Pepper's* (1967)¹⁹ et le tournage de *Magical Mystery Tour* (1967), donc au moment où la musique du groupe était dans sa phase la plus expérimentale, George Martin fit explicitement le lien entre le travail en studio du groupe et du producteur et le cinéma lorsqu'il déclara à deux journalistes du Times :

Until recently . . . the aim has been to reproduce sounds as realistically as possible.
Now we are working with pure sound. We are building sound pictures
(Porterfield and Birnbaum 1968 cités par Frontani, 2007, p. 167)

À la même époque Paul²⁰, d'une part, et John et Yoko Ono, d'autre part, réalisèrent des films expérimentaux et fréquentaient nombre de cinéastes d'avant-garde ou plus *mainstream*. On pourrait mentionner bien d'autres exemples de cette présence continue du cinéma que l'on retrouve continuellement dans les biographies des Beatles comme dans leur musique et leurs films. Conséquemment, je pense que l'on peut raisonnablement considérer qu'en parallèle à leurs modèles discographiques, les conventions soniques du cinéma constituèrent l'un des socles qui influença l'équipage Beatles tout entier, lui permit de transgresser certaines des règles de prise de son appliquées à Abbey Road et d'inventer une nouvelle façon de produire de la musique en studio. Examinons plus avant de quelle manière les supports enregistrés -disques et films- furent les principaux instructeurs des Beatles et de leur génération.

3 Tous les supports enregistrés sont des instructeurs

Dans nombre d'ouvrages consacrés au travail des Beatles en studio²¹, il est mentionné que, dès leurs débuts à Abbey Road en 1962, les membres du groupe surprirent les ingénieurs du son parce qu'ils se référaient constamment à des morceaux enregistrés pour expliciter leurs attentes ; la réverbération que l'on trouvait sur la voix d'un morceau de Carl Perkins, le son d'une guitare dans l'intro d'une chanson d'Elvis, un effet entendu dans une production de Phil Spector etc. En d'autres mots, la musique enregistrée et les disques constituaient leur répertoire de référence et structuraient largement leur imaginaire musical. C'est un premier indice.

Dans un ouvrage pionnier, Stith Bennett a rendu compte d'une enquête qu'il avait menée aux États-Unis et en France à la fin des années 1970 sur l'apprentissage de rock par des adolescents et en particulier sur la façon dont ceux (celles)-ci utilisaient les disques comme des instructeurs²². L'étude de Bennett nous montre ainsi que de jeunes musiciens n'ayant jamais pris de cours d'instruments ni participé à un groupe rock étaient néanmoins capables de reproduire notes pour notes des solos de Frank Zappa. En face-à-face avec leurs disques préférés dans leur chambre, les apprentis apprenaient non seulement à jouer des morceaux spécifiques avec leur(s) instrument(s) mais s'initiaient aussi au vocabulaire et aux styles des disques de rock ; le traitement électronique des instruments et des voix, la circulation des instruments dans l'espace stéréophonique, l'usage et le dosage de la réverbération, les doublures instrumentales, les

¹⁹ Allan Moore, *The Beatles: Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997 ; Olivier Julien (dir.), *Sgt. Pepper and the Beatles: It Was Forty Years Ago Today*, Aldershot, Ashgate, 2009.

²⁰ Miles 1997 op. cit. p. 280-284.

²¹ Par exemple, Ian MacDonald, *Revolution in the head, the Beatles records and the sixties*, London, Pimlico, 1997 ou Andy Babiuk, *Beatles Gear: All the Fab Four's Instruments from Stage to Studio*, Lanham, Backbeat Books, 2001.

²² H. Stith Bennett, *On becoming a rock musician*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1980. Voir aussi Lucy Green, *How Popular Musicians Learn, a Way Ahead for Music Education*, Aldershot, Ashgate, 2001 ; François Ribac, « Cultures techniques et reproduction sonore dans la musique Populaire » dans *Cahiers de Recherches du CEFEDM et du CNSMD de Lyon. Enseigner la musique*, n°8, 2005, p. 97-114.

différentes strates du mix etc., en bref les conventions *soniques* de l'enregistrement. Pour définir ce processus d'incorporation et ses conséquences, Bennett a proposé le concept de *recording consciousness* : l'immersion constante dans la musique enregistrée amène les musiciens-n-e-s de rock à une familiarité avec les conventions de l'enregistrement, les méthodes de production en studio, les outils d'amplification et les instruments électriques. C'est très exactement de cette manière, en s'immergeant à la maison dans les disques de rock'n'roll et en s'efforçant de les copier, que les Beatles apprirent à jouer et qu'ils comprirent *explicitement et implicitement* les usages et les potentiels du studio d'enregistrement. Lorsqu'ils commencèrent à jouer ensemble, ils étaient déjà familiarisés -même si encore novices- avec les techniques et les conventions du rock en concert et en studio. *Le point essentiel de l'enquête de Bennett est de montrer qu'un média ne distribue pas seulement des œuvres mais aussi des savoirs tacites qui s'y rattachent.* Pour le dire autrement, ces savoirs sont disséminés dans le monde social par l'intermédiaire de dispositifs et de répertoires. Toute personne qui se plonge passionnément dans ces répertoires naturalise leurs conventions autant qu'elle apprend à les apprécier. Ce faisant, et pour le dire à la façon de Goffman, de nouveaux cadres de l'expérience viennent compléter -explicitement et implicitement- ceux que l'on avait déjà identifiés. En s'appuyant sur l'apport de Bennett, et compte-tenu de la diffusion et de l'impact des productions hollywoodiennes et du cinéma rock en Grande-Bretagne au sortir de la deuxième guerre mondiale, *on peut sans nul doute considérer que le vocabulaire et les normes des talkies eurent un impact sur les Beatles et leur génération et même que celui-ci fût comparable à celui des disques de rock.*

En résumé, je veux dire qu'on peut déceler une sorte de *cinema consciousness*, un savoir tout à la fois tacite²³ et explicite qui a familiarisé l'équipage Beatles avec les vocabulaires, les conventions et les normes non naturalistes du cinéma parlant hollywoodien. Mais, avant de revenir sur ce point dans ma conclusion, je voudrais d'abord montrer que le cinéma peut également être utilisé de façon comparatiste pour comprendre ce qui s'est passé à Abbey Road entre 1962 et 1969.

4 Comprendre les productions des Beatles grâce au cinéma

Quand les Beatles ont commencé à enregistrer pour le label EMI, ils interprétaient des chansons devant George Martin, celui-ci choisissait celles qui lui semblaient les meilleures puis le groupe les enregistrait en direct. En 1965, La chanson "Yesterday" fût orchestrée par Martin avec un quatuor à cordes et enregistrée avec seulement Paul, sa guitare et le quatuor. Nombre d'historiens considèrent cet événement comme une sorte de *turning point*, le moment où une texture sonore que le groupe ne pouvait pas produire entra dans leur répertoire. Au fur et à mesure des albums, l'orchestration fut de plus en plus diversifiée : sons réels enregistrés en extérieur (les applaudissements et les rires de la foule au début de la chanson *Sgt Pepper's* par exemple), larsens, sons provenant de la radio ou de bandes magnétiques découpées et diffusées à l'envers, bribes de conversations, chants d'animaux, prises de son effectuées dans des endroits insolites, la liste serait longue ! Toute cette poésie sonore est très bien documentée et fait -à raison- le délice des auditeurs et la signature de la période psychédélique des Beatles. Une autre mutation, non moins importante, advint à peu près au même moment : les magnétophones à bandes à plusieurs pistes devinrent des partenaires à part entière de l'équipe. Le groupe et/ou certains de ses membres se mirent à dialoguer avec des pistes déjà enregistrées. Il est ainsi patent que McCartney développa son style mélodique de basse électrique en improvisant pendant des heures avec les accompagnements couchés sur bande. Et c'est ce point qui doit retenir notre attention. À la façon de certaines séquences musicales des courts et des long métrages des Beatles mentionnés plus haut, *l'enregistrement en studio cessa de consister principalement en*

²³ Harry Collins, *Tacit and Explicit Knowledge*, Chicago, University of Chicago Press, 2010.

la captation d'une performance en direct, le groupe s'émancipa de la contrainte de l'exécution en temps réel. Le son devint une matière que l'on enregistrait pour le travailler et non pas que l'on captait parce qu'il était déjà là. Bien évidemment, la performance ne disparut pas pour autant, les Beatles continuèrent à enregistrer des (parties de leurs) chansons tous ensemble ou individuellement, mais on se concentra de plus en plus sur le travail de post production, sur le rerecording, sur le montage. On lit souvent que certains des morceaux de *Sgt Pepper's* ou de *Magical Mystery Tour* ne pouvaient pas être interprétés en concert car l'équipement technique de la fin des sixties, et en particulier les systèmes d'amplification ne le permettaient pas. C'est juste mais je crois aussi que ces morceaux furent fabriqués à la façon dont on réalise et on produit des films.

Précisément, la transition qui se produisit à Abbey Road évoque à plus d'un titre ce qui se passa entre 1928 et 1933 à Hollywood lors de la transition du cinéma muet au parlant, lorsque les sons enregistrés en direct sur le plateau furent de plus en plus remplacés par des sons enregistrés en cabine avant et après le tournage, lorsque l'enregistrement multipiste et le montage s'imposèrent comme des pratiques centrales. La convergence est également patente pour ce qui concerne la gestion de l'espace. Comme à la MGM, on isola de plus en plus les studios d'Abbey Road avec des cloisons et des paravents afin de contrôler les réflexions, on remplit la grosse caisse de Ringo de serviettes (une pratique désormais quasi universelle) pour limiter ses résonances, on approcha les micros des instruments afin de faire abstraction de l'acoustique des salles. Comme à Hollywood, de nouveaux outils furent conçus et des objets existants furent modifiés afin de contrôler au mieux la modulation :

« Comment envoyer directement le son des guitares électriques dans la console ? Bricolons une boîte (*Direct Injection box*) capable de remplacer les micros que l'on place ordinairement devant les amplificateurs »²⁴.

« Il nous faudrait 8 pistes pour enregistrer *Sgt Pepper's* et non pas seulement 4 ? Eh bien, enregistrons un signal sur une des pistes d'un premier magnétophone afin d'asservir et de synchroniser le moteur d'un deuxième »²⁵ etc.

On fit de plus en plus transiter directement les sons enregistrés dans des réseaux électriques pour les malaxer, les compresser, les mélanger, les ralentir ou les accélérer, les faire circuler de droite à gauche (quand la stéréo fut adoptée), régler leur tonalité et leur volume, les faire résonner dans des réverbérations mécaniques permettant de moduler les cloisons d'une pièce virtuelle et ses réflexions. En somme, pour mieux traiter le son, on s'efforça de le décontextualiser. Les ingénieurs du son et leurs machines devinrent de plus en plus centraux dans le processus de création, avant, pendant et après les performances enregistrées. Comme à la MGM, il s'agissait moins de produire de l'abstraction pure -le seul morceau véritablement électro-acoustique des Beatles "number 9" (*The White Album*, 1968) est une exception- que de mobiliser de nouvelles techniques et sonorités afin d'aboutir à des chansons. Même l'organisation du travail qui s'institua à Abbey Road semble comparable à celle des studios hollywoodiens ; un producteur/créateur à la Arthur Freed²⁶, des équipes créatives et innovantes de techniciens, des artistes perfectionnistes collaborant dans un bâtiment dédié à la production et au sein desquels d'autres équipes du même label travaillaient en parallèle à d'autres projets. De même, l'autonomie dont bénéficiait George Martin et le label Parlophone qu'il dirigeait au sein d'EMI, surtout dédié à la musique classique, évoquent le fonctionnement plus autonome et plus propice à l'expérimentation technique et artistique du *producer unit system* dont j'ai parlé plus haut.

²⁴ Ces processus ont été minutieusement restitués par Babiuk op.cit. et Kevin Ryan et Brian Kehew, *Recording the Beatles: The Studio Equipment and Techniques Used to Create Their Classic Albums* Houston, Curvebender, 2008.

²⁵ George Martin et Jeremy Hornsby, *All You Need Is Ears*, London, St. Martin's Press, 1995.

²⁶ Arthur Freed (1894-1973), producteur de *musicals* à la MGM.

Néanmoins, si la transition vers le parlant a bien des points communs avec celle qui s'est déroulée entre l'album *Please Please Me* (1963) et *Revolver* (1966) et la plupart des disques suivants, la temporalité est, elle, très largement différente. Dans l'Hollywood du milieu des années 1930, l'essor de la post production en matière de son s'accompagna d'une intense planification préalable afin notamment d'anticiper et de contrôler les dépenses. Au contraire, la métamorphose des Beatles en groupe de studio coïncida avec le délaissement progressif du travail de préparation et finalement l'abandon quasi total des répétitions préalables avant d'enregistrer. Cela commença avec *Revolver* (1966) et s'accrut avec *Sgt Pepper's* (1967), *Magical Mystery Tour* (1967) et le *White Album* (1968). Les membres du groupe arrivaient souvent au studio avec des bribes d'idées, une suite d'accord, une bout de texte, un riff, puis commençaient à travailler avec les équipes à leur mise en forme. Il arrivait que le producteur/arrangeur travaille à une orchestration et l'enregistre avec des musiciens extérieurs sans que le compositeur de la chanson ou le groupe ne l'entendent au préalable. On mélangeait des fragments de chansons avec d'autres, on les imbriquait, on y ajoutait toutes sortes d'éléments. Par ailleurs, les séances finissaient de plus en plus tard, les membres du groupe pouvaient venir à tour de rôle sans même se croiser, nombre des chansons étaient enregistrées en plusieurs versions que l'on comparait et dont on pouvait éventuellement mélanger des séquences. De fait, le travail débutait au studio devant les micros, le plus souvent sans plan établi, ni effectif instrumental prédéfini, sans véritable planning de travail.

Ces façons de faire ne concernaient pas que les Beatles et la musique. Si l'on examine la production de films comme *Otto e Mezzo* (Fellini, 1963), *Blow Up* (Antonioni, 1967), *Le Mépris* (Godard, 1968), *Out 1 : Spectre* (Rivette & Schiffman, 1971) on aperçoit une certaine convergence. En effet, ces cinéastes (et quelques autres) commencèrent à peu près à la même époque à tourner des films avec peu d'éléments scénarisés et parfois même presque pas du tout²⁷. Certaines fois, les acteurs ne connaissaient pas le sujet du film ou même quels personnages ils (elles) étaient censé-e-s incarner. Dialogues, lieux de tournages, situations, parfois même la construction de décors, pouvaient être décidés au fur et à mesure du tournage, en fonction de ce qui avait été produit les jours précédents²⁸. Ainsi, Fellini faisait enregistrer les dialogues du film par ses acteurs après le tournage. Pourquoi en était-il ainsi ? Car le film était au moins autant construit pendant le tournage que lors de la post production (montage, bruitages, écriture et enregistrement de la musique du film, trucages de l'image, mixage, conformation). En d'autres mots, les performances des acteurs et tout ce qui était capté par les caméras des opérateurs et les microphones des ingénieurs du son servaient de *matériaux* pour réaliser le film. C'est en manipulant la pellicule dans la salle de montage, en testant différentes possibilités, en posant et en combinant des musiques et des sons avec des images que l'on construisait peu à peu la narration.

Ce qui attire ici l'attention c'est que ces façons de faire se développèrent à peu près au même moment dans la pop et le cinéma, qu'elles reçurent l'assentiment des firmes qui les finançaient et furent souvent bien reçues, parfois même plébiscitées, par le public et la presse. Il est aussi évident que certains cinéastes et musiciens se connaissaient, voire travaillaient ensemble. Au moment du *Swinging London*, des groupes et des artistes rock collaborèrent avec des cinéastes pour des sortes de "open movies" comme *Up the Junction* (Collinson, 1968) avec le groupe Manfred Mann, *One + One* (Godard, 1968) où l'on voit et entend les Rolling Stones composer en studio, *Performance* (Cammell & Roeg, 1970) avec Mick Jagger etc. J'ai également mentionné plus haut que McCartney, d'une part, et Lennon et Yoko Ono, d'autre part, réalisaient eux-mêmes des films expérimentaux à la même époque. Toutefois, ce qui me semble le plus significatif dans cette convergence, c'est surtout que des méthodes comparables commencèrent

²⁷ Thierry Jousse et François Ribac, « Rock et cinéma, une filiation? » *Mouvements*, 2003, n° 26, p.108-115.

²⁸ Par exemple, *Otto & Mezzo* de Fellini raconte l'histoire d'un cinéaste qui perd l'inspiration pendant le tournage et doit faire face à cette situation. En somme, le thème du film fait écho à la méthode de travail du cinéaste.

à être expérimentées puis à s'imposer, au début et au milieu des sixties, au sein de deux sphères professionnelles relativement distinctes : l'attention au hasard (rappelons-nous le photographe de *Blow Up* découvrant une scène de meurtre lorsqu'il développe un cliché dans son laboratoire), l'improvisation, le travail de post production devinrent des moments essentiels de la production. Ce que cette convergence entre musique et cinéma nous dit probablement c'est que des segments de la société européenne pensaient et produisaient de façon parallèle, que des idées et des façons de faire étaient partagées par des personnes et des groupes sociaux qui ne se côtoyaient pas nécessairement, qui vivaient et travaillaient dans des pays différents.

II Le son "cinématique" des Beatles ; un savoir social tacite

Dans ses mémoires, l'ingénieur du son Geoff Emerick raconte comment en positionnant un microphone devant la batterie de Ringo et en gonflant le son de ses tambours, dans la chanson de Lennon "Tomorrow Never Knows" il a contribué de façon décisive au son de l'album *Revolver*²⁹. Ce qui est frappant avec cette anecdote, qu'elle soit véridique ou pas, c'est que le geste de Emerick est inédit si on se rapporte au monde dans lequel il a été accompli. Même si on positionnait bien des micros devant des instruments lorsque l'on enregistrait Frank Sinatra avec un big band et dans les années 40, on s'efforçait ensuite de refabriquer une acoustique de concert lors du mixage³⁰. La prise du son en proximité ne s'entendait pas dans le résultat final. À l'exception de la voix, le *close up* pour des instruments ne devint courant qu'à partir du moment où le rock et ses normes s'imposèrent dans l'espace public et les studios d'enregistrement, suite à la "révolution" Beatles. Mais, si on examine le geste d'Emerick dans l'histoire *globale* de l'enregistrement, il n'est pas nouveau. Comme on l'a vu plus haut, les ingénieurs du son du cinéma positionnaient des micros devant des instruments, des voix et toutes sortes de sources sonores depuis le début des années 1930. De même, grâce aux systèmes optiques, le rerecording et le montage étaient techniquement au point et utilisés dès cette même époque à Hollywood. Pour en arriver à des pratiques similaires à l'époque de *Sgt Pepper's*, les techniciens d'Abbey Road utilisèrent d'autres types de magnétophones et bricolèrent d'autres systèmes de synchronisation qu'à Hollywood. Il est donc patent que des usages comparables peuvent parfaitement se développer dans une sphère professionnelle donnée sans qu'ils soient pratiqués dans d'autres sphères.

Mais alors, comment l'équipage Beatles en est-il venu à rompre les règles et les normes en vigueur dans leur milieu professionnel ?

La première réponse, bien documentée, c'est que les séances de studio de la période psychédélique des Beatles consistaient à expérimenter tous azimuts et en particulier à faire ce qu'il ne fallait d'ordinaire pas faire. Comme on prenait des drogues pour voir ce que cela faisait, on positionnait différemment des micros pour écouter la différence.

La deuxième réponse est que de jeunes musiciens ou ingénieurs du son pouvaient d'autant plus se "libérer" des normes naturalistes qu'ils n'y avaient pas été beaucoup exposés. Les amateurs perçoivent des choses que les professionnels ne voient et n'entendent pas voire refusent de considérer³¹.

La troisième "explication" consiste à dire que l'équipage Beatles mobilisa à Abbey Road ce qu'il avait appris tacitement avec la radio, les disques et le cinéma, *qu'il transforma un savoir social en une pratique locale, singulière*. Généralement, la dimension tacite est le plus souvent considérée comme quelque chose d'intraduisible. Par exemple, pour Michael Polanyi est tacite

²⁹ Geoff Emerick et Howard Massey, *Here, There and Everywhere: My Life Recording the Music of the Beatles*. New York, Gotham Books, 2007.

³⁰ Charles L Granata, *Sessions with Sinatra: Frank Sinatra and the Art of Recording*, Chicago, A Cappella Books, 1999.

³¹ Ruth Oldenziel et Mikael Härd, *Consumers, tinkers, rebels. The People who Shaped Europe*, New York, Palgrave Macmillan, 2013.

ce qui se rapporte à des règles immanentes auxquelles nous ne pouvons pas consciemment accéder³². Dans d'autres corpus, on appelle tacite des compétences spécifiques qui ne sont pas verbalisables et de ce fait difficiles à transmettre à d'autres personnes³³. Lorsque l'on parle de savoirs tacites on fait également souvent référence à des apprentissages individuels. Or pour Harry - 14 -³⁴, *les savoirs tacites les plus importants, les plus déterminants sont ceux que nous apprenons par la société*. Prenons un exemple cher à ce dernier. Si un être humain qui n'a pas vécu en société trouve un vélo dans le désert, il y a très peu de chances pour qu'il en comprenne les usages. Il faut en effet qu'il y ait interaction entre des personnes et le monde social pour qu'elles sachent à quoi servent les objets qui les entourent et les conventions qui les accompagnent. Et la plupart du temps, vous savez qu'un vélo sert à se déplacer avant même que l'on ne vous le dise. Réciproquement, les objets -qui condensent des pratiques et savoirs- nous (in)forment. C'est d'ailleurs bien ce que montre Bennet, à savoir que la fréquentation des œuvres -des disques, des films- nous enseigne tacitement comment elles sont produites, quelles logiques matérielles s'y déploient, leur organisation. En imitant, aimant et pratiquant des répertoires, nous nous familiarisons avec leurs conventions et leurs technologies. Par ailleurs, comme Goffman nous l'a expliqué avec l'exemple de la mort d'Hamlet sur une scène, je suis capable de déceler et même de juger les différents cadres dans lesquels se déroule mon expérience, je perçois les conventions qui me permette d'interagir, de ressentir des émotions, d'émettre des jugements.

Nourris de films, de disques nord-américains où déjà le son était traité comme un artifice et compacté, fans et fins analystes de ces répertoires, les Beatles et ceux qui les accompagnaient introduisirent également dans la production musicale et la musique populaire la dimension cinématographique. Ils ne transposèrent pas le cinéma dans la pop, ils (re)découvrirent par eux-mêmes des pratiques et même des procédures techniques *comparables* à celles que le cinéma parlant avait élaboré trente ans auparavant aux États-Unis. Le cinéma fut donc leur vélo, ou tout du moins, l'un des vecteurs qui les aida à imaginer un nouveau monde. Et c'est donc par le truchement d'amateurs, d'outsiders venus de Liverpool, que les conventions soniques et les méthodes de production du cinéma firent irruption dans les studios d'EMI. Des manières qui faisaient écho à d'autres sphères artistiques et notamment le nouveau cinéma (Fellini, Godard, Antonioni, Lester). La métamorphose beatlessienne fût probablement possible parce que l'ampleur du succès, l'ambition des membres du groupe et l'intelligence de leurs différents alliés les aidèrent à s'émanciper des règles et des procédures d'EMI. Mais au fait, pourquoi les Beatles avaient-ils pu accéder à EMI ? Parce que George Martin pensait qu'il lui fallait trouver des artistes en phase avec les goûts du public pour son label, qu'il lui fallait disposer d'un catalogue de groupes interprétant du rock. Là encore, c'est bien le monde social qui instruisit le producteur.

En définitive, faire l'histoire du moment Beatles nécessite au moins autant de comprendre la dynamique interne propre du travail au studio, l'apport des acteurs, des objets et des espaces de production que de restituer les *circulations*, ici transatlantiques et cinématographiques, par lesquelles des savoirs sociaux spécifiques ont été transportés et réinventés dans une autre sphère. Contrairement à une démarche moderniste qui présente l'histoire du rock comme une succession de révolutions, établit des liaisons entre des innovations sans les expliquer et segmente les champs (les groupes, la musique, les technologies), l'analyse qui est proposée ici consiste à repérer comme l'existant soutient le changement, comment les savoirs voyagent et circulent au sein du monde social et sont sans cesse reconfigurés. Des approches de ce type ont déjà été développées ailleurs. Depuis une vingtaine d'années environ, des historiens du cinéma,

³² Michael Polanyi, *The Tacit Dimension*, Gloucester, Peter Smith, 1983.

³³ Christopher Lawrence, « Incommunicable Knowledge: science, technology and the clinical art in Britain 1850-1914 ». *Journal of contemporary History*, octobre 1985, n° 20-4, p. 503-21.

³⁴ Harry Collins op. cit.

des spectacles ou de la reproduction sonore procèdent ainsi. Dans le champ des *sound studies*, Jonathan Sterne a par exemple montré les translations entre la médecine, l'enregistrement sonore et l'écoute domestique. Quand il retrouve le stéthoscope du médecin français Laennec (1781-1826) sur les oreilles télégraphistes et des auditeurs de la radio et des premiers phonographes, Sterne décrit la façon dont des savoirs et des objets circulent entre différents espaces, connectent des personnes et des collectifs et comment ceux-ci les intègrent et les modifient³⁵. C'est ce que j'ai essayé de faire ici en montrant les liens entre le son optique de l'Hollywood des années 1930 et les magnétophones à bandes d'Abbey Road, entre les procédés soniques du cinéma parlant et l'imaginaire sonore de *Magical Mystery Tour*.

³⁵ Jonathan Sterne, *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham, Duke University Press, 2003.