

VOLUME !

Volume !

La revue des musiques populaires

3 : 0 | 2004
Rock et Cinéma

A Hard Day's Night, de Richard Lester : une lecture
sociologique

A Hard Day's Night by Richard Lester: A Sociological Reading

Christian Le Bart



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/volume/2158>

DOI : 10.4000/volume.2158

ISSN : 1950-568X

Éditeur

Association Mélanie Seteun

Édition imprimée

Date de publication : 30 janvier 2004

Pagination : 73-85

ISBN : 1634-5495

ISSN : 1634-5495

Référence électronique

Christian Le Bart, « *A Hard Day's Night*, de Richard Lester : une lecture sociologique », *Volume !* [En ligne], 3 : 0 | 2004, mis en ligne le 30 août 2006, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/volume/2158> ; DOI : 10.4000/volume.2158

L'auteur & les Éd. Mélanie Seteun

éditions seteun



Christian LE BART, « A Hart Day's Night, de Richard Lester : une lecture sociologique »,
Volume ! La revue des musiques populaires, hors-série n° 1, 2004, p. 73-85.

Éditions Mélanie Seteun

***Hard day's night* : une lecture sociologique**

par

Christian LE BART

Université de Rennes II

Résumé. De quoi nous parlent les films des Beatles ? Christian Le Bart a re-visionné *A Hard Day's Night* et s'intéresse à la notion de groupe. Qu'en est-il de cette structure si particulière aux rock, où s'effectue l'apprentissage commun et où se jouent toute une série de liens et de conflits internes et externes. L'analyse croise ici la méthode sociologique avec la lecture du film.

L'analyse du succès des Beatles par la seule invocation de leur talent n'est pas sociologiquement recevable. Au registre des explications s'inspirant des sciences sociales, il faut malheureusement souvent se contenter de contextualisations approximatives évoquant les années soixante, la société de consommation, l'aspiration à la libération des mœurs, la constitution de la jeunesse en groupe social, l'archaïsme des structures d'autorité, etc. Ces explications pèchent par leur hauteur, elles permettent de comprendre la disponibilité d'une classe d'âge à une offre culturelle nouvelle, mais pourquoi cette musique là, pourquoi ce groupe là ? Ce n'est pas selon moi trahir la démarche des sciences sociales que de s'intéresser de près au contenu des œuvres et plus largement des productions culturelles dites *de masse*. S'agissant des Beatles, les contenus sont évidemment d'abord musicaux. Mais un regard rétrospectif porté sur les produits cinématographiques peut aussi apporter quelques éclaircissements, ou au moins nourrir quelques pistes.

Le cinéma a contribué au succès des Beatles. Il a constitué un moyen efficace de diffusion de l'image des quatre de Liverpool. Leur premier film, *Hard day's night* (en français : *Quatre Garçons dans le vent*) retiendra notre attention : il s'inscrit dans un climat particulier, celui de la Beatlemania (1964). On y voit les quatre musiciens jouer leur propre rôle, le travail de fiction se réduisant à une intrigue minuscule. Ce sont les Beatles en train de *faire les Beatles* qui sont ainsi exhibés. La formule sera reprise avec *Help!* (1965), ce second long métrage s'engageant toutefois plus avant dans la fiction.

Loin de moi l'idée d'expliquer le succès des Beatles par la qualité (ou même l'audience) de ces films. Bien que s'inscrivant dans les stratégies les plus classiques de l'industrie du show-business de l'époque (le cinéma fut aussi un point de passage obligé pour Elvis Presley et Johnny Halliday), ils me semblent cependant, recul aidant, dire des choses sur la société à qui ils étaient destinés. La thèse que je défends ici est la suivante : l'œuvre des Beatles en général, le film *Hard day's night* en particulier, s'inscrivent à un moment charnière de l'histoire longue du processus d'individualisation qui caractérise les sociétés occidentales. Le basculement dans la « post-modernité », c'est-à-dire dans une société d'« individus individualisés » (de Singly, 2003), libérés des ancrages sociaux et des identités traditionnelles, s'exprimerait dans ce film à la manière d'une fable. Paradoxe : ce quasi-documentaire sur les quatre musiciens semble ne s'intéresser à rien d'autre qu'à eux et au tout petit monde qui les entoure, un monde aussi artificiel que fermé. Et pourtant, ce faisant,

il se fait l'écho d'un ensemble significatif de transformations macro-sociologiques qui lui sont contemporaines, d'où peut-être son succès.

Quittons un instant les Beatles pour préciser notre problématique. La transformation des sociétés dans le sens d'une individualisation est une hypothèse qui court depuis les tout débuts de la sociologie. On la trouve chez Durkheim et, bien sûr, chez Tönnies. Après une éclipse due au succès concurrent des modèles que l'on qualifiera (hâtivement) de structuro-fonctionnalistes, cette hypothèse semble aujourd'hui revenir en force et faire l'objet de nouvelles formulations. Sous l'influence d'auteurs divers (Elias, Giddens, ou, sur le terrain de l'histoire des idées, Taylor), les dernières décennies ont été pensées comme des moments de rupture significatifs. C'est le principal (et peut-être le seul) intérêt du concept de post-modernité de suggérer une possible discontinuité. Grossièrement, on serait passé d'une société caractérisée par la prise en charge identitaire des individus à une société d'identités instables, complexes, réflexives, et partielles. L'ancien monde offrait aux individus des dispositifs de socialisation suffisamment solides pour ancrer l'identité en référence à des groupes stables : non pas seulement les groupes traditionnels (famille, village, quartier, église ou paroisse, métier, nation...), mais aussi ces nouveaux groupes produits par le programme institutionnel conduit par l'État-providence (Dubet) : classes sociales, catégories socio-professionnelles, classes d'âge aménagées en statuts (élève, étudiant, retraités...), groupes vulnérables soutenus par l'État (handicapés, parents isolés, chômeurs...). On connaît les effets pervers de cette prise en charge identitaire : l'individu, largement exproprié de sa propre identité, peut estimer oppressive ces assignations identitaires, en particulier lorsqu'elles résultent d'un encadrement social oppressif (école obligatoire, homogamie et reproduction sociale, surveillance dans le cadre d'institutions totales, etc.). On sait aussi à quel point ce programme institutionnel a pu être contesté, par exemple en mai 68, sur la base d'une rébellion d'abord individualiste. Mai 68 n'est évidemment qu'un symptôme qui s'inscrit dans le contexte d'une transformation très profonde, le déclin du programme institutionnel et de la sécurité identitaire que ce programme garantissait. Quel que soit le terrain enquêté, que ce soit la structure familiale, le monde du travail, la religion, la politique, les identités vacillent. Les identités professionnelles flottent au gré de statut provisoires et vécus comme tels, les recompositions familiales obligent à des reformulations identitaires, le monde des croyances (religieuses ou politique) est désormais le théâtre de négociations bricolées, loin des loyautés définitives d'avant. La violence symbolique qui garantissait l'efficacité du programme institutionnel encourageait une culture de la *remise de soi*

(Bourdieu), assignant à chacun une place, un rôle, une identité. L'institution intégrait. Désormais, c'est à chacun de se bricoler une identité, en partant des morceaux de socialisation qui s'offrent à lui. À chacun aussi de faire tenir ensemble ces éclats, de les hiérarchiser. Alors qu'auparavant une identité pouvait s'imposer comme noyau central commandant toutes les autres (ainsi pouvait-on mettre au centre de sa vie son métier, sa famille, son engagement politique ou syndical, sa foi...), c'est désormais la quête elle-même de l'identité qui fournit les bases du sentiment d'être soi. La démarche de réflexivité (qui suis-je?), en même temps qu'elle traduit l'ébranlement identitaire, tend à apparaître comme la forme la plus achevée de rencontre avec soi-même. C'est désormais dans la prise de distance d'avec les rôles et les habitus que les individus éprouvent le sentiment de *se trouver*.

Et *Hard day's night*, dans tout ça? Ce film illustre tout simplement le moment charnière où l'ancien monde se fissure. On y voit un groupe très soudé commencer à se fissurer sous la pression d'un individualisme centrifuge. Il fait bien sûr sens, rétrospectivement, par rapport à l'histoire des Beatles, qui elle-même s'analyse comme une fable strictement homologue à la trame macrosociologique que l'on vient d'esquisser. Ce groupe connaît en une décennie une trajectoire qui le conduit de la structure la plus intégrée (on n'est pas loin de l'institution totale) à l'individualisation la plus forte. Au début : le bonheur d'appartenir à une fratrie solide, de ne jamais être seul, même si pointe à l'occasion la souffrance liée au sentiment de ne pas pouvoir exister en dehors des Beatles ; quelques années plus tard le bonheur d'être enfin libéré d'un clan oppressif, de pouvoir enfin vivre et *être soi-même*, mais aussi bien sûr la dépression liée au sentiment d'abandon, à l'angoisse et au flottement identitaire. Les pochettes des albums illustrent ce glissement. À leur début, les Beatles figurent côte à côte, habillés et coiffés de la même façon, les illustrations donnent à voir un carré parfait. À la fin, les forces centrifugent prennent le dessus : quatre portraits séparés illustrent le testamentaire *Let it be*¹.

Hard day's night est avant tout un documentaire sur la vie du groupe. Tout est fait pour coller au plus près à la réalité de ce que fut la vie des quatre de Liverpool l'année de la Beatlemania. Les micro-anecdotes se déploient à partir d'une trame réaliste, deux jours ordinaires de la vie du groupe

1. On peut au passage noter que la violence de ce processus d'individualisation fut telle que les intéressés éprouvèrent le besoin, une fois tournée la page Beatles, de réintégrer un groupe fusionnel : c'est John et Yoko, c'est Paul et Linda, c'est aussi, pour ce dernier, l'aventure Wings.

(répétition, interview, concert...), toute sortie (en voiture, en train...) donnant lieu à confrontation avec les fans. Ringo se souvient : « [Le film] ressemblait à une journée de notre vie... On allait au studio d'enregistrement, et puis on allait dans un studio de télévision. Tout ce qui nous arrivait a été mis dans le film². » Comme pour mieux saisir l'ambiance qui prévaut alors, l'affaire est bouclée au plus vite : le film, tourné en six semaines (mars-avril 1964) sort le 6 juillet à Londres. Ce rythme est plus celui du reportage que celui de la fiction. L'écriture du scénario et des dialogues est confiée à Alun Owen, ce dernier s'efforçant de mettre en valeur l'esprit et l'humour des Beatles, sans rien y ajouter de personnel : « Il est venu vivre un peu avec nous, raconte McCartney. Il a noté des trucs qu'on disait... ; il a pris note de nos vanes, de nos sarcasmes, de l'humour des Beatles... ; il veillait à nous faire dire des trucs qu'il nous avait entendu dire³. » Harrison : « Alun Owen étant lui-même de Liverpool, il croyait connaître notre genre d'humour⁴. »

Si l'on accepte de prendre au sérieux le parti pris documentaire de ce film, force est de constater que les Beatles y prennent l'apparence d'un groupe extrêmement soudé. En cela, il témoigne d'une donnée simple bien connue des historiens du rock : ceux que Georges Martin appelait « les jeunes gens » vivaient ensemble à peu près tout le temps. Une indéfectible complicité les liait, que la pression occasionnée par le succès ne fit que renforcer. Encore à cette époque, Georges et Ringo partageaient par exemple le même appartement. Lorsqu'ils s'accordent quelques jours de vacances en ce printemps 1964, les quatre n'envisagent pas de partir chacun de leur côté. John, pourtant marié, part avec George, tandis que Paul et Ringo, accompagnés de leurs amies respectives, vont de leur côté. Le groupe est fusionnel. En ce sens, il témoigne pour tous les groupes d'intégration de l'époque : la famille, bien sûr, les quatre garçons apparaissant comme des frères ; mais aussi la classe (sociale ou scolaire), le village ou le quartier, la bande de jeunes...

On trouve dans le film de multiples traces de cette fusion. Les Beatles sont presque toujours ensemble, ils vivent ensemble, mangent ensemble, à l'image de quatre frères vivant sous un même toit. Ils partagent la même salle de bain, s'accusent de « ronfler »... Le groupe en arrive à investir des lieux apparemment aussi individualisés qu'un photomaton. Les Beatles apparaissent

2. Ce réalisme n'exclut évidemment pas une dimension de mise en scène promotionnelle. John Lennon estimera pour sa part que « c'était une version BD de ce qui se passait dans la réalité. La pression était bien plus forte que ça » (Anthologie des Beatles).

3. The Beatles Anthology, DVD.

4. *Ibid.*

presque comme sujet collectif d'une aventure dont précisément l'intrigue a comme prétexte l'écart effectué par Ringo, les autres s'efforçant de le retrouver. Le film s'achève sur la reconstitution du collectif, le temps d'un concert. Mais le choix même d'une telle intrigue démontre que toute pression centrifuge (ici la fugue de Ringo) menace gravement le groupe dans son existence même. Significativement, les trois autres n'ont de cesse de le retrouver.

Les Beatles se ressemblent par de multiples aspects, à commencer par la tenue vestimentaire et la coiffure. C'est bien sûr à l'occasion des scènes musicales, nombreuses dans le film, que l'impression fusionnelle est la plus forte : la complémentarité musicale n'est ni collage ni addition de partitions exécutées individuellement. Elle repose sur l'art de jouer et de chanter ensemble, la totalité produite étant irréductible à la somme des parties. C'est dans ces moments que la connivence (et la joie manifeste) est la plus forte : elle se lit dans les regards complices que s'échangent les musiciens, dans le partage du micro, dans l'absence de leadership manifeste. L'intrusion d'un élément étranger (danseuses sur le plateau, grand-père surgissant sur la scène) donne immédiatement lieu à réaction d'auto-défense de la part du groupe. Les intrus sont chassés. Le cadrage du groupe en train de chanter renforce cette impression. Une figure en gros plan en masque une autre, ou bien celles-ci se succèdent, comme dans le générique final, à un rythme tel qu'on ne peut plus distinguer les Beatles les uns des autres.

Cette solidarité quasi mécanique (par indifférenciation) se retrouve dans tout ce qui encadre l'activité musicale proprement dite : en témoignent les conversations, qui n'apparaissent jamais comme discussion entre individus différents, mais comme quasi monologue collectif. Les plaisanteries et les insolences fusent, qui singularisent la parole Beatles, sans cesse confrontée et opposée à la parole des journalistes, des officiels, bref des adultes. Cette différence radicale de ton, ce décalage abrupt entre eux et *le reste du monde social*, aplanit toute nuance interne. John, Paul, George et Ringo parlent Beatles, comme ils s'habillent et se coiffent Beatles (et comme le feront après eux des générations de fans). Ils participent de la construction de l'entité Beatles en même temps qu'ils travaillent aussi à gommer tout ce qui pourrait les distinguer les uns des autres.

Le montage accentue cette impression de sujet collectif, et même ici de louteur collectif : les rares fois où les quatre chanteurs sont engagés dans des conversations séparées, la caméra saute de l'une à l'autre sans s'attarder sur aucune conversation particulière. De même est-il suggéré que la faim, comme la parole, est une expérience collective. Quand l'un va manger, les autres suivent... Aucun

comportement (jouer aux cartes, téléphoner depuis une cabine) ne donne lieu à individualisation, ou même à discussion ou négociation. Le briquet de l'un vient spontanément allumer la cigarette de l'autre. Au mépris de toute vraisemblance, les Beatles se mettent à chanter spontanément, y compris dans des contextes incongrus (train). Ils n'ont même pas à se demander quel morceau interpréter ou quand commencer. La musique, comme le rire, surgit par la magie d'une volonté collective qui fonctionne comme une volonté individuelle.

Cette matrice holiste⁵ parvient à faire des Beatles un personnage collectif, y compris sur un terrain comme la sexualité. Aucun des personnages n'apparaît menacé par cette force centrifuge qu'aurait pu être, pour ce groupe exclusivement masculin, une liaison amoureuse hétérosexuelle. En cela, le film masque une partie de la réalité : dès cette époque, les Beatles avaient, outre leurs multiples aventures sans lendemain, des amies attirées, John étant même marié depuis 1962. Rien de tel dans le film. Non pas que l'attirance pour les filles soit tue : mais elle s'exprime sous la forme d'une relation de groupe à groupe, par exemple à l'occasion des scènes tournée dans le train. Les Beatles partagent le compartiment avec une bande de collégiennes qui forment leur envers féminin. Habillées de la même façon, elles apparaissent aussi interchangeables que les Beatles eux-mêmes. La sexualité n'est donc pas absente de ce film, mais c'est la dimension individuelle du désir et du plaisir qui est passée sous silence. Aucun personnage féminin n'est individualisé, les filles sont toujours en groupe (l'ironie de l'histoire fut que justement une de ces collégiennes, Patti Boyd, devint la petite amie puis la femme de Georges Harrison). Et lorsqu'une fille interpelle Ringo, celui-ci, incrédule, se demande si c'est à lui ou à George qu'elle parle...

Le lien qui unit les Beatles trouve son fondement dans leur commune appartenance à un monde décalé de l'autre, le vrai monde, celui des adultes, des gens « normaux », des bourgeois... Plusieurs structures de différenciation (et de domination) se superposent : adultes contre adolescents, bourgeois contre prolétaires, Londoniens contre provinciaux ... La solidarité *in-group* est en permanence nourrie de la violence qu'exerce l'Angleterre puritaine de 1964 sur ses jeunes gens. Même adulés, les Beatles sont traités comme des « voyous ». D'un bout à l'autre du film, ils tentent de fuir. Le film s'ouvre sur une course dans la rue, se termine sur une fuite en hélicoptère. Que fuient-ils exactement ? Les fans en liesses, sans doute mais pas seulement. Les policiers leur

5. On désigne par ce terme toute perception de la vie sociale qui privilégie le groupe, par opposition à l'individualisme qui analyse les phénomènes sociaux à partir des agissements individuels.

cherchent des noises à plusieurs reprises (ainsi envers Ringo, déprimant au bord de la rivière : « on n'a rien de mieux à faire que de lancer des briques ») ; les bourgeois arrogants les insultent, rappelant par exemple que le code des Chemins de Fer interdit d'écouter la radio dans le train (« Jeune homme, changez de ton ! J'ai fait la guerre pour vous, moi ! ») ; d'un simple café, Ringo est chassé pour avoir commis une maladresse. Sales gosses, « repris de justice », « voyous », « sauvages », délinquants sexuels... La vie en dehors du groupe est décidément impossible. Faut-il ici voir les Beatles comme porte-parole d'une classe ouvrière condamnée au silence et au conformisme ? Dans la scène du train, un seul bourgeois parvient à imposer sa loi aux quatre jeunes gens, qui espéraient écouter de la musique ou bien ouvrir la fenêtre. John et Paul invoquent la démocratie et la loi de la majorité, leur interlocuteur leur répond avec hauteur que « voyageant régulièrement dans ce train, il estime avoir des droits ». « Nous aussi », répondent les Beatles, qui finiront par céder devant le pouvoir de l'argent : « le train est à lui », ironisent-ils. Cette opposition de classe se retrouve dans la scène du Cercle de Jeu. Les Beatles, égarés dans un monde très sélect, s'y font carrément traiter de « voyous ».

Un personnage incarne tout au long du film ce que la société britannique de l'époque pouvait avoir d'odieusement répressif : c'est le supposé grand-père de Paul. Il met en garde les jeunes contre le sexe et le jeu, mais ce moralisme de surface cache une grande hypocrisie. Attiré par le jeu et les femmes, il volera une invitation destinée à Ringo ; puis vendra des photos des Beatles après avoir imité leur signature ; il est présenté comme un spécialiste de l'escroquerie et comme un séducteur impénitent. C'est lui qui montera Ringo contre ses camarades, confirmant le diagnostic initial de Paul : « un roi de l'embrouille ; il ne supporte pas que l'on s'entende ». Les Beatles, bien que conscients du fossé qui les sépare de ce vieillard (et de la société traditionnelle qu'il incarne), l'avait pourtant accueilli gentiment (« il est sympa comme vieux ! »).

L'extrême distance entre les Beatles et le reste du monde transparaît à chaque scène : de leur côté, les musiciens se demandent si le grand-père « est un être humain » ; inversement, une fille constate à propos de l'un d'eux : « il parle ! ». Distance entre les générations (« les vieux mènent notre pays à la ruine », dit John), distance entre les sexes (un grillage les sépare des filles du train), distance aussi entre les classes sociales : George se voit reprocher son accent « prolo » par un « petit bourge » de la télévision. L'incompréhension est totale avec les professionnels sophistiqués de la mode ou du show-business, qui vivent dans le plus grand mépris des gens ordinaires. George, confondu avec

un simple consommateur-témoin, est victime du mépris propre aux gens du show-business: « on peut te remplacer »; « virez-le, il démolit l'image de l'émission »... L'idéal de fraternité porté par les Beatles tranche avec la mesquinerie des autres, tels les deux managers se disputant pour savoir lequel est le plus grand.

En tant que jeunes prolétaires, les Beatles sont en permanence en conflit avec le monde des adultes réactionnaires et conformistes. Face à des interlocuteurs qui reconnaissent en eux les héros de la Beatlemania, sont-ils pour autant plus libres et mieux traités? Pas du tout. La surveillance exercée par les managers du groupe redouble celle des policiers et des adultes. Plus douce sans doute, cette surveillance est aussi plus insidieuse, car elle est une surveillance de tous les instants (« Vous ne pourrez pas vous moucher », est-il dit avant une conférence de presse). La vie des Beatles évoque plus l'institution totale de Goffman que l'épanouissement libertaire (un des managers à propos de John : « Je le mettrais bien aux fers avec chaîne et boulet »; « Tiens-toi bien ou je t'étrangle »). De concert en interview, de répétition en spectacle de télévision, la vie des Beatles ne laisse place à aucune fantaisie. Impossible pour eux de s'absenter (« vous avez une heure mais ne quittez pas le studio »), de se reposer, de se détendre. Ils vivent enfermés et rêvent d'évasion. Ils partent danser un soir, le manager vient les rechercher. Ils se voient contraints à une tâche ingrate et scolaire : répondre aux centaines de lettres de fans. Toute l'équipe est sens dessus dessous lorsque John, puis Ringo, prennent quelque liberté avec le programme. Le manager veut « les boucler dans la loge », il craint par-dessus tout que Ringo, sorti on ne sait où, « prenne goût à la vie de patachon ». Il ne cesse de leur donner des ordres : « Amène-toi, Ringo »; « j'ai dit d'attendre »; « John, tiens-toi bien! »; « il faut que j'élève la voix! »; « dépêchez-vous un peu! »; « on vous attend sur le plateau »; « au boulot! ». La relation des Beatles à ces figures d'autorité adultes évoque celle de l'élève au maître. « On va se tenir bien », demande d'entrée l'un des managers aux Beatles s'installant dans le train. « Faites vos devoirs, les cancre! », exigera-t-il ensuite.

On comprend dans ce contexte la valeur symbolique de la fameuse scène de *Can't buy me love* : les quatre ouvrent une porte qui donne sur l'extérieur, et se mettent à courir en tous sens sur un terrain sans repère. Leur course n'obéit à aucune fonctionnalité, elle est libre. La cadence est ainsi faite qu'ils semblent presque voler... jusqu'à l'inévitable rappel à l'ordre (« vous savez que c'est une propriété privée! »). Au total, le petit monde Beatles n'est pas moins oppressif et étouffant que la société dans sa globalité. La répression dure mais discontinue, celle qu'exercent les policiers contre les jeunes prolétaires, se retrouve dans la surveillance plus douce mais aussi plus totale, celle

des managers contre les chanteurs. Invité dans un Club sélect, Ringo se heurte à l'autorité de ses managers (« T'iras pas ») et du grand-père de Paul (« Il a raison. Le jeu, l'argent, et les femmes faciles... »). Cet emboîtement des structures d'autorité, des plus lointaines aux plus proches, vaut diagnostic de la société britannique de 1964 : famille, école, police, adultes en général exercent une surveillance de tous les instants sur une jeunesse qui demeure étrangère au système de valeurs alors en vigueur. En 1964, la référence à la guerre a par exemple cessé de fonctionner comme source de légitimité indiscutable. Lennon fait le pitre, dans son bain, avec un sous-marin en plastique.

Il n'est pas surprenant que le groupe, dans un tel contexte, fasse corps. Le collectif Beatles offre une protection, sa dimension intégratrice est à la mesure de la violence des contacts avec l'environnement. Au total, toutes les forces jouent dans le même sens, celui de la fusion. La société ne tolère aucun écart, l'entourage immédiat du groupe exige qu'il marche d'un même pas, les intéressés finissent par se satisfaire de cette fusion. D'une certaine façon, ils se surveillent et se contrôlent mutuellement. Ringo peut jouer le bon élève et déclare qu'il « meurt d'envie de bosser ». Les autres le traitent de « fayot », de « traître à sa classe »... Quand l'un des membres du groupe dit être attiré par une fille, les autres le dissuadent de se laisser emporter. L'échec est présenté comme inévitable : la relation entre frères, internes au groupe, est préférée à l'aventure en direction du sexe opposé, aussi effrayante qu'attrayante.

Au total, le groupe Beatles apparaît donc comme une réponse holiste à la violence d'un monde lui-même structuré autour de groupes holistes. À la violence liée à la socialisation et à la surveillance, le groupe restreint se donne à voir comme moindre mal, refuge permettant de neutraliser cette violence, de rendre acceptable cette surveillance. S'il n'était que cela, le film serait un simple hommage à l'ancien monde, celui dans lequel l'individu n'existe qu'à travers les groupes qui le prennent en charge. Celui aussi dans lequel c'est l'appartenance à un micro-groupe fusionnel (famille, bande de copains...) qui constitue la réponse à la violence et à la domination (de classe, d'État).

Sauf que le film n'en reste pas là. Il dit aussi autre chose. Il suggère qu'une autre réponse est possible, qui est l'individualisation.

On aurait tort de ne voir dans ce film qu'un hymne à l'intégration groupale la plus fraternelle. Si l'entité Beatles procure à chacun des membres du groupe de grands moments de bonheur et d'amitié, le film montre aussi l'irrépressible processus d'individualisation à l'œuvre. Les Beatles sont

aussi des « individus individualisés » que travaille l'aspiration à être soi-même, à exister en dehors du groupe, sans lui, voire contre lui. Cette aspiration, croissante au fil de la décennie qui conduira à l'éclatement, est déjà présente en 1964. John se singularise par exemple par sa casquette. George s'inquiète auprès d'une maquilleuse pour savoir si elle « lui laissera ce côté rugueux qui fait sa personnalité ». Comment mieux exprimer le lien entre gloire médiatique et dépersonnalisation ?

Mais c'est surtout Ringo qui se singularise. D'abord en laissant transparaître des émotions personnelles. Contre l'image des quatre garçons toujours solidaires et souriants, petite communauté radieuse et égalitaire, le film prend le risque de donner à voir l'amertume que peut susciter les rapports de force et les hiérarchies. Une première fois, Ringo confesse à George sa « tristesse » : il est question d'un « complexe d'infériorité », lié à sa petite taille, que Ringo chercherait à compenser en jouant de la batterie. C'est ensuite le physique du même Ringo (son nez) qui fait discussion. Paul dédramatise en parlant de simple « blague ». Mais Ringo est blessé. Ringo, encore lui, flatté de recevoir une lettre qui lui soit *personnellement* adressée (ce que les autres contestent et moquent), s'insurge qu'on la lui prenne (« C'est à moi !... Je veux sortir »). Il traîne sa mauvaise humeur jusque dans le studio de répétition (« il boude encore »), et seule la musique (*If I fell*) permettra provisoirement de le réintégrer. Il retrouve le sourire en entendant ses camarades chanter. La balance penche à nouveau du côté de la fusion, les forces centrifuges semblent contenues. Mais cet équilibre est précaire : Ringo se dispute avec John. Le grand-père de Paul lui ouvrira les yeux, au terme d'une conversation qui fonctionne comme quasi conversion identitaire. Ringo, le « petit Richard⁶ », se découvre comme individu, son interlocuteur le monte contre ses amis. « T'as plus aucun ressort ! Même ça ils te l'ont volé ! Pauvre malheureux que tu es... ! Rien ne les amuse autant que de te persécuter. Où en seraient-ils sans le soutien de ta batterie ? Ils t'ont réduit à la lecture avec leur méchanceté, leur cruauté, en profitant de ton bon cœur ». Le vieillard invite Ringo à vivre sa vie, à « caracoler » (« depuis quand n'as-tu pas offert une marguerite à une fille ? »). Remonté, Ringo accuse George de « le regarder de haut », et décide de fuir les Beatles. Et même de renoncer à son identité de star : il doit se déguiser pour échapper à une fan. Affublé d'un vieux manteau, le voilà redevenu un prolétaire anonyme, aussitôt maltraité (« dégage, nabot »). La scène d'errance au bord du fleuve donne alors à voir ce qu'est la société post-moderne : privé d'identité, Ringo rencontre aussi solitaire que lui, un enfant qui fuit l'école. « Je suis déserteur

6. Significativement, Ringo est ici interpellé sur la base de son prénom d'état-civil, et non de son prénom d'artiste.

aussi », lui confie-t-il. Mais à nouveau confronté à la violence policière, Ringo n'a d'autre solution que d'en appeler à son identité de Beatles. Ce qui lui est d'un faible secours : « ils disent tous ça », lui répond le policier. Façon de rappeler que l'identité de star n'en est pas une, qu'elle est plus label collectif et produit marketing qu'identité différenciée. Les intéressés n'ont pourtant d'autre choix possible que de continuer à jouer le jeu : « sa batterie, c'est sa légende », est-il dit au début du film toujours à propos de Ringo. Même si le décalage entre identité réelle et identité de façade est difficile à supporter, pas d'autre solution que de s'en contenter. John, interpellé par une admiratrice hésitante, s'entend dire : « vous ne lui ressemblez pas... ». Il lui reste à contempler son image dans un miroir... Témoigne aussi de ce flottement identitaire la prégnance du thème du déguisement (et du quiproquo) : Paul puis John portent des barbes postiches, Ringo on l'a dit troque ses vêtements contre ceux d'un clochard. Ces fuites dérisoires témoignent d'une incertitude sur soi que l'appartenance au groupe Beatles ne suffit pas à prévenir. Même chose lorsque George, « victime » du marketing et de la télévision, s'amuse d'être pris pour un autre.

Le film s'achève sur la reconstitution du groupe le temps d'un concert, mais on peut s'interroger sur le morale de ce récit. Pour qui connaît l'histoire vraie des Beatles, il sonne doublement : d'une part, on l'a dit, en référence au processus croissant d'individualisation qui progressivement minera le groupe. Mais aussi en référence au statut de Ringo à l'intérieur de celui-ci. Dernier arrivé, souvent jugé moins talentueux que ses camarades (il ne compose pas et chante assez mal), Ringo apparaît plus réceptif que les autres aux logiques centrifuges. Remplacé pour une tournée le temps d'une opération chirurgicale en 1964, n'a-t-il pas par exemple sincèrement douté de l'accueil que lui feraient les autres à son retour ? Par rapport à l'histoire vraie des Beatles, il y a dans le choix de Ringo comme incarnation, dans le film, de l'individualisme, un parti pris de réalisme qui donne à ce dernier sa force.

Hard day's night ne proclame pas la force du micro-groupe fusionnel comme refuge face à la violence du monde social. Il ne plaide pas pour l'indifférenciation et l'oubli de soi. Il entrevoit sinon la montée de l'individualisme, au moins la possibilité d'exister et de se trouver en dehors de celui-ci. En ce sens, il est une entreprise réussie de mise en récit d'une trajectoire d'individualisation. Ringo s'émancipant du collectif Beatles, c'est une métaphore de toutes les trajectoires d'émancipation : celle des adolescents s'éloignant de leur famille, et plus largement de tous ceux qui feront l'expérience parfois douloureuse de l'éloignement par rapport aux groupes socialisateurs dont les années soixante marquent l'entrée en crise : le couple, l'entreprise, l'église, les partis politiques,

la nation, etc. C'est pourquoi ce film « parle » et fait sens aujourd'hui : il nous dit la double souffrance de la condition post-moderne, tout à la fois l'impossibilité de pouvoir espérer se fondre dans un collectif fusionnel, et l'impossibilité de vivre seul.

Christian LE BART est maître de conférences en Science politique à l'université Rennes II – CRAPE-CNRS.

Références bibliographiques

Christian LE BART (en collaboration avec J-C. AMBROISE) (2000), *Les fans des Beatles, sociologie d'une passion*, Rennes, PUR, coll. « Le sens social ».

Christian LE BART (2004), « Stratégies identitaires de fans », *Revue Française de Sociologie*, (à paraître).

J-C KAUFMANN (2001), *Ego*, Paris, Nathan.

J-C KAUFMANN (2004), *L'invention de soi*, Paris, A. Colin.

Philippe LE GUERN (2002), *Les cultes médiatiques*, Rennes, PUR, coll. « Le sens social ».

F. de SINGLY (2003), *Les uns avec les autres*, Paris, A. Colin.
