L'utilisation du studio d'enregistrement dans *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*

The Use of the Recording Studio in Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band

Matthieu Thibault

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/volume/4835>

DOI : 10.4000/volume.4835

ISSN : 1950-568X

Éditeur

Association Mélanie Seteun

Édition imprimée

Date de publication : 22 mars 2016

Pagination : 129-143

ISBN : 978-2-913169-40-1

ISSN : 1634-5495

Référence électronique

Matthieu Thibault, « L'utilisation du studio d'enregistrement dans *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* », *Volume !* [En ligne], 12 : 2 | 2016, mis en ligne le 15 mars 2018, consulté le 14 novembre 2021.

URL : <http://journals.openedition.org/volume/4835> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/volume.4835>

L'utilisation du studio d'enregistrement dans *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*

par

Matthieu Thibault

Université d'Évry-Val-d'Essonne

Résumé : Parmi les nombreuses révolutions musicales opérées par les Beatles en 1967, la vision d'un album rock en tant qu'œuvre d'art cohérente et détachée du recueil de chansons s'est imposée comme un modèle pour l'histoire de la pop. Le processus de création à l'origine de *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, unissant les domaines de la composition, de l'arrangement et de l'interprétation, nécessite cinq mois de travail dans les studios anglais d'Abbey Road. Les musiciens se libèrent de la formation rock traditionnelle guitare, basse et batterie, pour inviter des instruments empruntés à l'orchestre classique, à la musique indienne ou au jazz. Assisté par son producteur et son ingénieur du son, le groupe expérimente de nouvelles possibilités sonores et repousse les limites technologiques en manipulant les bandes magnétiques et les effets sonores. Cet article décrit les différentes étapes de conception de *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* en étudiant l'apport des techniques du studio d'enregistrement et son usage novateur comparable à celui d'un outil de composition.

Mots-clés : (français) *électricité / amplification – effets – expérimentation – ingénieur du son – innovation – producteur – studios – techniques – technologies*

Abstract: The Beatles made some revolutionary changes in the musical world with their 1967 recordings. Among them a new model for pop records stands out: the album is now seen as a work of art beyond the song collection it was before. *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, recorded over five months in Abbey Road studios and released in June 1967, comes from a new creative process where composition, arrangement and performance become one. Freed from traditional rock instrumentation – using only guitars, bass and drums –, the Beatles add classical, Indian and jazz instruments. They experiment new sounds by using studio techniques with the assistance of their producer and sound engineer. This article describes the recording process behind *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* by studying how the recording studio is used as a compositional tool.

Keywords: *electricity / amplification – effects – experimentation – innovation – producer – sound engineer – studios – techniques – technologies*

La musique du xx^e siècle vit une période de grands changements durant les années 1960 et la carrière des Beatles. Le groupe impose l'Angleterre dans le paysage pop et rock et, sur une échelle plus large, apporte une crédibilité musicologique aux musiques populaires. Après une courte décennie de domination américaine, le rock 'n' roll devient rock au début des années 1960 et la British Invasion concurrence même les succès du label soul Motown aux États-Unis. Les Beatles transforment profondément le genre par un style de composition sophistiqué, empreint de tradition folk anglaise, et l'usage privilégié du studio d'enregistrement. Le chemin parcouru par le groupe entre ses débuts discographiques en 1963 et sa période dite « studio » à partir de 1966 impressionne à plusieurs niveaux. Les compositions se montrent plus ambitieuses, la palette d'interprétation s'enrichit, des instruments inhabituels apparaissent. L'abandon progressif des fondations originelles du rock – musique de divertissement dédiée à la danse et aux thèmes exclusivement adolescents – divise : les Beatles mettent un terme¹ au rock 'n' roll autant qu'ils ouvrent une nouvelle ère pour le genre. Les albums *Revolver* et *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, en particulier, élèvent le statut de l'album pop à celui d'une œuvre d'art façonnée par les apports du studio d'enregistrement.

La sortie de *Revolver* le 5 août 1966 marque un tournant dans la carrière des Beatles. Septième album en à peine plus de trois ans, ce recueil de quatorze chansons reçoit, certes, les louanges critiques et le succès public escompté de la part du groupe pop le plus célèbre d'Angleterre, mais

déstabilise à plus d'un titre. Les quatre membres John Lennon (voix, guitare), Paul McCartney (voix, basse), George Harrison (guitare, voix), Ringo Starr (batterie, voix) puisent désormais leur inspiration dans un champ plus vaste que le mélange de rock 'n' roll et de rhythm 'n' blues à l'œuvre sur leurs premiers enregistrements. Cette ouverture esthétique influence l'écriture, la forme, les arrangements et la production des chansons qui gagnent autant en ambition qu'en diversité. « Here, There and Everywhere » ou « I'm Only Sleeping » comportent des accords de passage et des modulations harmoniques rarement utilisés par les groupes de rock de l'époque. Les métriques impaires et irrégulières de « Good Day Sunshine » et la structure répétitive de « Tomorrow Never Knows » surprennent inévitablement les oreilles habituées aux singles directs des années 1963 et 1964. Aux traditionnelles guitares électriques, basse électrique et batterie s'ajoutent des instruments indiens sur « Love You To », un double quatuor à cordes sur « Eleanor Rigby » et un quintette à vent sur « Got to Get You into My Life ». Outre les nombreux musiciens additionnels que ces arrangements impliquent, les Beatles reçoivent l'aide de leur fidèle producteur George Martin. Martin endosse le rôle d'intermédiaire entre la technique autodidacte des Beatles et la direction de musiciens de formation classique. Il écrit sur partition bon nombre d'arrangements et joue ponctuellement quelques claviers², notamment du piano sur « Good Day Sunshine » et de l'orgue Vox Continental sur « Got to Get You into My Life ». Enfin, le temps inhabituellement long passé en studio – trois cents heures

réparties sur deux mois et demi – laisse libre cours aux manipulations électroniques assistées par l'ingénieur du son Geoff Emerick. Le collage de bandes magnétiques d'archives sonores sur « Yellow Submarine » ou « Tomorrow Never Knows » teinte le rock des Beatles d'une couleur expérimentale et électronique qui trouvera de nombreux échos américains et anglais avec le mouvement psychédélique naissant.

L'ambition des nouvelles chansons proposées par les Beatles s'adapte mal à la configuration *live* des concerts promotionnels qui accompagnent la sortie de *Revolver*. Le groupe effectue plusieurs courtes tournées préparatoires en Allemagne, au Japon et aux Philippines de mai à juillet 1966 avant d'embarquer pour une quinzaine de dates aux États-Unis le mois suivant. Alors que *Revolver* occupe la première place des *charts*³ en Grande-Bretagne et aux États-Unis, la consécration attendue outre-Atlantique tourne au fiasco. L'instrumentation du groupe réduite au seul quatuor avec guitares, basse et batterie ne permet pas de jouer les chansons du nouvel album dont la personnalité tient beaucoup aux arrangements indiens, classiques et soul de cordes et vents. Seuls le single hors album « Paperback Writer » (1966) et la ballade « Yesterday », extraite de *Help!* (1965), évoquent timidement les nouvelles expérimentations du groupe, au milieu d'un répertoire de reprises rock 'n' roll et singles de jeunesse. Les systèmes de sonorisation impuissants contre l'immensité des stades américains couplés aux cris hystériques des fans accentuent la frustration des musiciens⁴. Le voyage devient franchement pénible lorsqu'un bon mot typique de l'humour provocateur de Lennon choque l'Amé-

rique puritaine. Interrogé sur ses idées à propos de la religion par Maureen Cleave, Lennon explique :

« Christianity will go, [...] It will vanish and shrink. I needn't argue about that; I'm right and I will be proved right. We're more popular than Jesus now; I don't know which will go first – rock 'n' roll or Christianity⁵. »

La déclaration entraîne des vagues de protestations aux États-Unis, notamment des autodafés d'anciens fans brûlant des centaines de disques des Beatles. L'atmosphère agressive de cette tournée américaine d'août 1966⁶ convainc définitivement le groupe de s'éloigner de la scène pour se consacrer à la création en studio. Le retour en Angleterre au début de l'automne marque donc la fin définitive des concerts des Beatles et le début d'une nouvelle période centrée sur l'enregistrement studio.

La décision radicale des Beatles d'abandonner les concerts choque l'entourage du groupe, mais son statut privilégié de meilleur vendeur pop lui permet tous les écarts. Les responsables anglais de la firme EMI, dont la succursale américaine Capitol Records publie les disques des Beatles depuis leur cinquième single « I Want to Hold Your Hand » en décembre 1963, préfèrent laisser les musiciens libres de leurs choix. Les expérimentations musicales de *Revolver* n'ont, en effet, nullement empêché son succès financier. Les Beatles, débarrassés de toute pression médiatique et obligation promotionnelle, peuvent occuper les studios londoniens d'EMI situés à Abbey Road autant de temps qu'ils le désirent afin de confectionner le successeur de *Revolver*, *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. L'absence de tournée leur permet de créer des chansons impossibles à reproduire en situation de concert.

Le paysage pop en cette fin d'année 1966, en Angleterre comme aux États-Unis, se transforme bien au-delà des Beatles. De nombreux groupes et artistes de la même génération présentent à leur public des albums dépassant la simple compilation de succès complétés de reprises de standards rock 'n' roll. *Aftermath* des Rolling Stones, *Face to Face* des Kinks, *Freak Out* de Frank Zappa et *Pet Sounds* des Beach Boys, tous publiés en 1966, proposent des compositions originales reliées avec une cohérence stylistique et thématique jusque dans leur pochette travaillée. La complexité nouvelle des compositions, la diversité des arrangements et les innovations technologiques de production ouvrent une ère plus adulte pour le rock. Ouvert à toutes les influences musicales (musique classique et contemporaine, musique électronique, musiques du monde, jazz et folk) et portant le studio d'enregistrement et les effets sonores au rang de véritable instrument, ce nouveau rock psychédélique cherche aussi bien à traduire les effets des drogues hallucinogènes aux États-Unis que les réminiscences enfantines au parfum de paradis perdu en Angleterre. Les artistes s'inspirent des auteurs de la *beat generation* comme Jack Kerouac⁷ ou Allen Ginsberg et du surréalisme de Lewis Carroll⁸. Steve Jones, dans son étude *Rock Formation : Music, Technology, and Mass Communication*, montre que l'usage du studio à l'œuvre dans le rock de la fin des années 1960 influence un grand nombre d'artistes durant la décennie suivante, notamment Teo Macero sur les albums électriques de Miles Davis ou les collaborations entre Brian Eno et David Bowie. Jones conclut que « la combinaison de la musique populaire et des techniques

d'enregistrement avant-gardistes, [...] a montré que le studio devenait un instrument de musique » (Jones, 1992 : 170). Depuis les années 1980, les producteurs de rap montrent qu'une telle affirmation reste d'actualité en composant à partir de samples et de machines.

L'enregistrement de *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* s'étale sur sept cents heures de studio réparties sur quatre mois et demi, du 24 novembre 1966 au 1^{er} avril 1967. Les Beatles produiront quinze chansons durant cette période, occupant la majorité du temps le Studio Deux d'Abbey Road dédié aux enregistrements pop. Classés selon leurs dimensions, les trois studios des locaux EMI peuvent accueillir un orchestre symphonique (Studio Un), un groupe de moyenne formation (Studio Deux) ou un groupe resserré à quatre membres (Studio Trois). Les musiciens se déplaceront ponctuellement dans le Studio Un afin d'enregistrer un orchestre symphonique et dans le Studio Trois, faute de pouvoir utiliser le Studio Deux déjà attribué à une autre formation. Aux quatre membres des Beatles s'ajouteront plus de cinquante musiciens additionnels, parmi lesquels la moitié d'un orchestre symphonique, des instrumentistes indiens de l'association Asian Music Circle, le producteur George Martin aux divers claviers et les assistants, et amis du groupe, Mal Evans et Neil Aspinall. L'ingénieur du son Geoff Emerick, bien que placé sous l'autorité hiérarchique de Martin, remplira un rôle décisif dans la production de l'album. Il n'hésitera pas à descendre les escaliers qui le séparent de la salle d'enregistrement pour appliquer ses compétences sur le terrain, tout comme les membres des Beatles

s'inviteront souvent en cabine de régie pour vérifier le bon déroulement des opérations et discuter des choix à suivre. Le Studio Deux est équipé d'une console et d'un magnétophone analogique quatre pistes. Les magnétophones huit pistes se démocratiseront en 1967 et n'apparaîtront chez les Beatles que durant l'enregistrement de l'album *The Beatles* en 1968. Cette limitation technologique, opposée aux grandes ambitions d'arrangements du groupe, oblige Emerick à effectuer le mixage d'une chanson au fur et à mesure de son enregistrement. Lorsque les premières prises occupent les quatre pistes du magnétophone, l'ingénieur du son opère un pré-mixage monophonique sur une seule bande magnétique. Les trois pistes libérées permettent aux musiciens d'ajouter d'autres overdubs vocaux ou instrumentaux, mais le procédé nécessite des choix de mixage en amont. *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* illustre l'aboutissement des techniques de mixage monophonique. La majorité du public des Beatles, et des groupes pop et rock en général jusqu'en 1967, écoute ses disques sur des installations monophoniques, encourageant les producteurs et ingénieurs du son à effectuer les mixages monophoniques les plus soignés. Les mixages stéréophoniques des albums des Beatles jusqu'en 1967 sont réalisés plus rapidement et, souvent, en l'absence des musiciens. Cette norme changera avec la démocratisation des installations sonores stéréophoniques, correspondant encore une fois à l'enregistrement de *The Beatles* en 1968.

Les albums de rock psychédélique, et en particulier *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, témoignent d'une implication des artistes à toutes les étapes de

leur conception. Jusqu'en 1965, les séances d'enregistrement durent quelques jours, deux semaines tout au plus, et consistent à photographier le plus fidèlement possible les interprétations *live* de chansons déjà composées, arrangées et répétées⁹. Les traitements de production se limitent alors à quelques points de montage pour corriger d'éventuelles erreurs et à un mixage cherchant un équilibre valorisant la section rythmique. *Revolver* annonce ce qui deviendra la norme durant l'enregistrement de *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* : composition, arrangement, interprétation et production interviennent à différents moments de la conception d'une chanson et s'influencent mutuellement¹⁰. Les Beatles, assistés de Martin et Emerick, deviennent ainsi les compositeurs, arrangeurs, interprètes et producteurs de leurs chansons.

Le tandem de compositeurs formé par Lennon et McCartney, responsable de la grande majorité des chansons des Beatles depuis leurs débuts, signe de ses quatre mains douze des treize chansons qui constituent *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, laissant Harrison apparaître avec « Within You Without You ». Lennon et McCartney amènent aux premières séances de novembre 1966 quelques ébauches de chansons, parfois incomplètes et limitées à un couplet. La complicité artistique qui unit les deux hommes encourage des échanges fructueux dans leurs appartements londoniens et bien au-delà des horaires de studio. Une ébauche de chanson prend généralement la forme d'une mélodie accompagnée de quelques accords joués à la guitare acoustique ou au piano, sans que cette configuration influence nécessairement son

arrangement final. Lennon et McCartney sélectionnent ensuite les idées de chansons à travailler avec le groupe en studio. Lorsque l'une d'entre elles inspire un arrangement ou une structure à un autre musicien, une ébauche, conçue comme un plan de travail, est enregistrée. Même si le réflexe de poser en premier lieu la section rythmique (guitare, basse et batterie) perdure, afin de marquer la pulsation et son tempo, beaucoup de chansons naissent d'abord du couple basse et batterie, de claviers ou même d'un ensemble traditionnel indien. Les règles implicitement établies par une dizaine d'années d'enregistrement rock se distordent ainsi dès les premières étapes créatives de l'album.

À cette première phase d'enregistrement des pistes rythmiques, dites *basic tracks*, succède l'étape la plus longue consistant à ajouter progressivement les différentes couches instrumentales et vocales. Ces couches successives, appelées des *overdubs*, influencent tant la personnalité sonore d'une chanson qu'elles consistent très souvent en des tentatives d'arrangement tantôt abandonnées, tantôt développées. Les choix d'*overdubs* peuvent être déterminés très tôt dans le processus créatif d'une chanson ou, au contraire, se transformer au gré des expérimentations successives. McCartney décide dès la composition de « Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band » d'une instrumentation rock et réduite¹¹, de même qu'Harrison n'imagine « Within You Without You » qu'avec un ensemble traditionnel indien¹². Le trio de clarinettes de « When I'm Sixty-Four », la superposition d'orgues de « Being for the Benefit of Mr. Kite! » et les textures orchestrales de « A Day in the Life », en

revanche, n'apparaîtront qu'au cours des séances d'enregistrement comme des tentatives d'arrangements par *overdub*.

Les Beatles, grâce aux idées et compétences d'Emerrick, repoussent les limites et contournent les règles du studio d'enregistrement par des placements de microphones inhabituels, voire contre-indiqués, et un réglage minutieux des amplificateurs. De nombreux effets sonores (compression, égalisation, chambre d'écho, cabine Leslie, *Automatic Double Tracking*¹³, *Varispeed*¹⁴, etc.) peuvent être appliqués sur les *overdubs*, soit en temps réel durant une prise, soit en postproduction. Les possibilités créées par les superpositions d'*overdubs* permettent aux musiciens de se démultiplier. McCartney joue, par exemple, de trois claviers en plus de la basse sur « Penny Lane¹⁵ » et remplace même Harrison au poste de guitariste soliste sur « Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band ». Martin, lui, n'assure pas moins de cinq instruments sur « Being for the Benefit of Mr. Kite! ».

Le choix des instruments et l'usage de la postproduction rendent *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* indissociable de son lieu de conception, le studio d'enregistrement. Les Beatles ne joueront au complet et en situation *live* que sur la chanson titre alors que cette configuration représentait jusqu'ici la norme d'enregistrement d'une chanson rock. Le groupe ne tourne pas totalement le dos aux conventions du genre et dévoile une traditionnelle section rythmique guitare, basse et batterie sur onze des treize pièces de l'album. Des instruments inhabituels apparaissent, soit comme fondations sur « She's Leaving Home », « When I'm Sixty-Four », « Within You Without You »,

soit comme compléments d'arrangements sur « Good Morning Good Morning » ou « Fixing a Hole ». De nombreux claviers (piano acoustique, piano électrique, orgue électrique Hammond, orgue électronique Lowrey, mellotron, clavecin, harmonium) étoffent le mélange de timbres sur plus de la moitié de l'album. Lennon et McCartney jouent ponctuellement certains d'entre eux, mais laissent souvent Martin s'en charger, notamment sur « Being for the Benefit of Mr. Kite! » où le producteur superpose piano, harmonium, orgue Lowrey, orgue Hammond. Sa formation classique lui permet de prendre un solo de piano sur « Lovely Rita », d'appréhender le clavecin sans encombre sur « Fixing a Hole » et de compléter « Being for the Benefit of Mr. Kite! » avec un glockenspiel. Son rôle ne se limite pas à celui d'instrumentiste puisqu'il assure bien souvent le lien entre les membres des Beatles et les musiciens supplémentaires issus de formation classique. Il écrit à partir de mélodies fredonnées par Lennon et McCartney les arrangements sur partition pour orchestre symphonique sur « A Day In The Life », orchestre à cordes sur « Within You Without You », trio de clarinettes sur « When I'm Sixty-Four », section de vents sur « Good Morning, Good Morning ». Mike Leander le remplace exceptionnellement pour arranger « She's Leaving Home » pour ensemble à cordes et harpe. Les instruments supplémentaires dépassent les spectres rock, classique et jazz puisque « Within You Without You » compte un ensemble indien composé de sitar, tampura, dilruba, swarmandal et tabla. Cette profusion d'instruments variés imaginée par les Beatles et leur producteur devient possible

grâce au temps passé en studio et aux moyens financiers mis en œuvre dans la conception de *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*.

L'influence du studio d'enregistrement sur la musique des Beatles intervient plus directement grâce aux traitements sonores supervisés par Emerick. Contrairement aux règles mises en place par les responsables des studios EMI, celui-ci expérimente avec le placement des microphones, afin de jouer avec la distance à l'instrument, la spatialisation sonore ou l'acoustique naturelle d'un lieu. Il installe les microphones très près des instruments indiens et des instruments d'orchestre sur « Within You Without You », « When I'm Sixty-Four » et « She's Leaving Home » afin de gagner en présence et de les placer à égalité des habituels instruments rock. La puissance suggérée par les chutes de toms et de grosse caisse de Ringo Starr sur « A Day in the Life » lui donne l'idée de détendre les peaux de frappe et de retirer les peaux de timbre afin de placer les microphones directement dans les fûts. La batterie y gagne une sonorité orchestrale proche de timbales. L'enregistrement de la basse de McCartney montre que les Beatles et Emerick n'obéissent à aucun dogme d'enregistrement. L'ingénieur du son branche tour à tour l'instrument en direct sur la console de régie, place un microphone à même l'amplificateur, ou au contraire, à quelques mètres du haut-parleur afin de profiter de la réverbération naturelle du studio.

Dans son livre *The Space Between the Notes : Rock and the Counter-Culture*, Sheila Whiteley étudie les traitements sonores du rock psychédélique à travers les exemples de Cream, Jimi Hendrix, Pink Floyd et The Beatles. Son analyse de

« Purple Haze », single publié en mars 1967 par le Jimi Hendrix Experience, montre que le timbre accompagne l'effet de transe inspiré par la drogue – le terme « Purple Haze » désigne un acide : « L'énergie, l'usage de distorsion, fuzz, wah wah et du volume couplés aux riffs précis et sinueux sur une gamme, sont comparables à "Hey Joe" » (Whiteley, 1992 : 17). Les Beatles, comme le Jimi Hendrix Experience, traduisent cette sensation psychédélique par des effets sonores ajoutés aux prises instrumentales et vocales. Lennon réclame des traitements sonores à Emerick qui rendent le son des instruments et des voix méconnaissable. L'effet de cabine Leslie appliquée à la guitare électrique sur « Lucy in the Sky with Diamonds » crée un effet tournoyant, le court écho ajouté à la voix de Lennon sur « A Day in the Life » accompagne son interprétation rêveuse, l'accélération de bande magnétique sur « When I'm Sixty-Four » augmente le caractère adolescent de la voix de McCartney. Les traitements sonores peuvent également apparaître de manière moins évidente et sculpter le son dans le détail. Emerick crée ou accentue des partis pris sonores par différents filtres. *L'Automatic Double Tracking* spatialise ainsi légèrement les prises vocales par un décalage imperceptible entre une voix et sa copie identique. Les prises vocales et instrumentales sont systématiquement modifiées durant l'étape d'égalisation. Une augmentation des fréquences aiguës sur le riff de guitare introductif de « Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band » accentue son caractère rêche tandis que celle des fréquences graves sur la basse de « Getting Better » renforce sa présence.

Le studio, malgré certaines limitations techniques, permet de transformer la forme d'un morceau enregistré par montage. L'usage du montage dans le rock psychédélique ne se contente pas de corriger les faiblesses, il influence la forme et l'arrangement d'une chanson. « A Day in the Life » consiste en un collage de deux ébauches, l'une de Lennon, l'autre de McCartney, enregistrées lors de séances de studio différentes. Le procédé nécessite patience et minutie puisqu'il s'agit de découper littéralement des sections de bandes magnétiques et de les recoller à l'aide de glu ou de ruban adhésif, le plus précisément possible afin que la tête de lecture du magnétophone lise le point de montage sans encombre, donnant l'impression d'un enchaînement naturel. À la demande du groupe, Emerick ajoute des bruits de foule et l'accord d'un orchestre en guise d'introduction à « Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band » pour simuler le début d'un concert. Il exauce également les vœux de Lennon en créant un montage de cris d'animaux, puisés dans la bibliothèque d'archives sonores d'EMI, donnant l'illusion que chacun d'entre eux est chassé par le précédent sur « Good Morning Good Morning ». « Being for the Benefit of Mr. Kite! » présente le collage le plus mémorable. Inspiré par une affiche de cirque du XIX^e siècle, Lennon désire en retrouver l'atmosphère surréaliste dans les arrangements. Outre l'orgue Lowrey et le glockenspiel de Martin, Emerick produit un montage aléatoire à partir d'enregistrements d'orgue à vapeur des archives sonores qui, ajouté au pont à trois temps, illustre l'ambiance de fête foraine désirée. L'auditeur peine alors à distinguer les instruments véritables des manipulations électroniques.

Cet exemple illustre le rôle essentiel joué par les traitements sonores dans la composition et les arrangements d'une chanson des Beatles. Sa composition ne peut définitivement plus être réduite à une mélodie harmonisée d'une suite d'accords et accompagnée par une section rythmique. Les frontières entre composition, arrangement, interprétation et production se brouillent et rendent les différentes étapes du processus créatif indissociables.

Placé en dernière position de *Sgt. Pepper's Lonely Heart Club Band*, « A Day in the Life » résume toutes les problématiques suggérées par la vision d'un album rock comme création de studio : instrumentation large et diverse, traitements sonores nombreux et montage compositionnel. Elle symbolise également la réussite de l'association complémentaire de Lennon et McCartney en tant que compositeurs et interprètes.

« A Day in the Life » naît de l'alternance d'un couplet mélancolique et d'un refrain mystérieux de Lennon, en *sol* majeur¹⁶, que McCartney contrebalance par une séquence enjouée et énergique de sa composition, en *mi* majeur. Le groupe enregistre séparément les deux ébauches de chansons dans une instrumentation sobre de piano et percussions légères (bongos, maracas). Même si l'idée de relier les deux sections séduit l'ensemble du groupe, sa mise en œuvre est, au départ, incertaine. Les musiciens décident de terminer le refrain de Lennon par vingt-quatre mesures de transition perpétuant le même accord de *mi* mineur et demandent à leur assistant Mal Evans de compter à haute voix la progression des mesures afin de se repérer. Celui-ci s'exécute et actionne même un réveille-matin

en fin de décompte. Martin et Emerick tenteront, en vain, d'effacer de l'enregistrement la forte voix d'Evans et sa sonnerie humoristique. Les Beatles s'en satisferont, appréciant le lien que cette dernière crée avec les premières paroles de la séquence de McCartney : « Woke up, fell out of bed¹⁷. » « A Day in the Life » nécessite ensuite plusieurs séances d'*overdubs*, réparties durant les mois de janvier et février 1967. Qu'il s'agisse des voix, de la batterie, de l'orchestre symphonique ou des claviers, ces ajouts impliquent d'astucieuses manipulations de studio.

Lennon n'oublie pas ses racines rock 'n' roll et requiert l'ajout d'un court écho à sa voix durant ses prises. Emerick applique l'effet, évocateur d'Elvis Presley¹⁸, en direct durant l'enregistrement afin qu'il puisse influencer l'interprétation du chanteur en temps réel. Celui-ci accentue les consonnes afin de valoriser la répétition de l'effet. Emerick reconstruit ensuite la progression la plus réussie possible en montant les meilleurs passages de chacune des quatre prises enregistrées. L'enregistrement de la voix de McCartney nécessite également un traitement sonore, cette fois durant l'étape de post-production. Emerick coupe les fréquences aiguës et compresse la dynamique de l'enregistrement. Ces traitements suppriment les reliefs de l'interprétation et illustrent l'indolence du narrateur des paroles.

Au cours des séances de janvier, McCartney propose d'inclure un crescendo d'orchestre symphonique sur les vingt-quatre mesures de transition. Martin se charge d'écrire une partition pour une moitié d'orchestre symphonique, soit quarante instrumentistes, durant laquelle chaque musicien

démarre de la note la plus grave de son instrument et monte demi-ton par demi-ton. Cette section se termine par un glissando final vers la note supérieure comprise dans un accord de *mi* majeur¹⁹. La séance d'enregistrement au Studio Un du 10 février 1967 présente de nombreuses difficultés. Emerick synchronise deux magnétophones quatre pistes, l'un sert de témoin de lecture, l'autre d'enregistreur. Le léger décalage l'obligera à effectuer quelques fondus sur le volume de certaines pistes afin que toutes les prises démarrent au même instant. Martin, lui, doit convaincre des musiciens de formation classique de « jouer pour eux-mêmes, sans écouter les autres » (Martin cité dans Emerick & Massey, 2006 : 207). Usant de diplomatie, le producteur finit par diriger l'orchestre, dont Emerick enregistre toutes les répétitions et tentatives. L'ingénieur du son repart avec huit prises au total, dont il sélectionne les quatre meilleures afin de créer un mixage donnant l'impression d'un orchestre de cent soixante musiciens. Il augmente artificiellement l'effet de crescendo en baissant le son au début et en l'augmentant à la fin. Ce nouvel arrangement plaît tant aux Beatles qu'ils décident de dupliquer cette partie de transition en conclusion de la chanson.

Lennon et McCartney apportent la touche finale à « A Day in the Life » en ajoutant un accord de *mi* majeur joué au piano. Les musiciens désirent une très longue résonance qui permettrait de relâcher progressivement la tension créée par le crescendo orchestral. Ils rassemblent plusieurs claviers dans le Studio Deux (trois pianos à queue et un harmonium) et enregistrent simultanément le même accord joué aux différents instruments. La super-

position des claviers leur offre une ampleur quasi orchestrale tandis que le mélange des timbres des pianos et de l'harmonium donne naissance à une texture inédite. Emerick entretient la résonance en appliquant progressivement un effet de compression jusqu'à l'arrêt total des dernières harmoniques. Le procédé n'atteint pas la richesse de l'attaque, mais met en évidence le souffle de l'enregistrement et les bruits parasites.

La conception de « A Day in the Life » résume à elle seule le rôle multiple du studio d'enregistrement sur l'album *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* des Beatles : il devient un outil de composition à part entière. Les sept cents heures de studio encouragent non seulement le groupe à imaginer des superpositions instrumentales ambitieuses, mais également à mêler les timbres grâce à la technique des *overdubs*. Les traitements sonores influencent autant l'interprétation qu'ils appliquent une couleur psychédélique aux arrangements. Le montage, enfin, permet de contourner certaines limitations techniques et influence la forme des chansons. Tous ces outils ne sauraient se substituer au talent de compositeurs et d'interprètes de John Lennon, Paul McCartney, George Harrison et Ringo Starr, responsables de mélodies et harmonies d'un style hautement reconnaissable. Composition et interprétation se mêlent tant aux arrangements et à la production qu'il devient impossible de les dissocier en étapes successives. Elles deviennent interdépendantes et s'influencent constamment.

Cette approche expérimentale et tournée vers les possibilités du studio procure à *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* une grande cohérence sonore, alors que les chansons qui le composent

présentent des styles de composition et d'arrangement très divers. *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, depuis sa sortie le 1^{er} juin 1967 et aujourd'hui encore, reste l'archétype de l'album de rock considéré comme véritable œuvre d'art²⁰. Son approche du studio d'enregistrement encourage beaucoup de musiciens et producteurs pop, rock et jazz à l'adopter comme nouvelle norme. Des groupes anglais de rock progressif, King Crimson en tête, intégreront des instruments classiques et électroniques à leur formation rock; les groupes allemands de krautrock Can ou Neu! utiliseront les possibilités du montage et des *overdubs* pour

créer des fresques répétitives; le producteur américain Teo Macero façonnera les excursions électriques et psychédéliquies de Miles Davis. Figure pop emblématique et héritier culturel des Beatles et du Velvet Underground, l'Anglais Brian Eno se définira même comme « non-musicien », maniant « le studio comme un outil de composition » (Eno, 1983) sur ses propres albums ou en collaborant avec David Bowie. *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* annonce donc l'esthétique rock des années 1970 centrée sur le studio d'enregistrement et, par influences consécutives, celle des décennies à suivre.

Bibliographie

- CLEAVE Maureen (1966), « How Does a Beatle Live? John Lennon Lives Like This », *London Evening Standard*, n° du 4 mars.
- COHN Nik (2013) [1969], *Awopbopalooobop Alopbamboom : L'âge d'or du rock*, traduction de Julia Dorner, Paris, Allia.
- DAVIES Hunter (2009) [1968], *The Beatles : The authorised biography*, New York, Ebury Press.
- EMERICK Geoff & MASSEY Howard (2010) [2006], *En studio avec les Beatles*, traduction de Philippe Paringaux, Marseille, Le mot et le reste.
- ENO Brian (1983), « Pro Session : The Studio as Compositional Tool », *Down Beat*, n° de juillet et août.
- EVERETT Walter (2001), *The Beatles as Musicians : The Quarry Men through Rubber Soul*, New York, Oxford University Press.
- GOLDSTEIN Richard (1967), « We Still Need the Beatles, but... », *The New York Times*, n° du 18 juin.
- GOODMAN Joan (1984), « Interview with Paul and Linda McCartney », *Playboy*, n° de décembre.
- JONES Steve (1992), *Rock Formation : Music, Technology, and Mass Communication, Foundations of Popular Culture, Vol. 3*, Newbury Park, SAGE Publications.
- JULIEN Olivier (ed.) (2008), *Sgt. Pepper and the Beatles : It Was Forty Years Ago Today*, Aldershot & Burlington, Ashgate.
- LEWISOHN Mark (2013a), *The Beatles, Vol. 1, Tune in*, New York, Crown Archetype.
- (2013b) [1988], *The Complete Beatles Recording Sessions : The Official Story of the Abbey Road Years 1962-1970*, New York, Sterling.
- MACDONALD Ian (2010) [1994], *Revolution in the head : Les enregistrements des Beatles et les sixties*, Marseille, Le mot et le reste.
- MANZAREK Ray (1999) [1998], *Light My Fire : My Life with The Doors*, New York, Berkley Boulevard.
- MARTIN George & HORNSBY Jeremy (1994) [1979], *All You Need Is Ears : The inside personal story of the genius who created The Beatles*, New York, St. Martin's Griffin.
- MARTIN George & PEARSON William (1994), *Summer of Love : The Making of Sgt. Pepper*, Londres, Macmillan.
- MILES Barry (1997), *Many Years from Now*, New York, Henry Holt.
- MOORE Allan F. (1997), *The Beatles' Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, Cambridge, Cambridge University Press.
- MOOREFIELD Virgil (2005), *The Producer as Composer : Shaping the Sounds of Popular Music*, Cambridge, The MIT Press.
- PIRENNE Christophe (2005), *Le Rock progressif anglais (1967-1977)*, Paris, Honoré Champion, coll. « Musique et Musicologie ».
- POLLACK Alan (1996), « Notes on "A Day In The Life" », <http://www.icce.rug.nl/~soundscapes/DATABASES/AWP/aditl.shtml#q2> [consulté le 15-09-2015].

L'utilisation du studio d'enregistrement dans *Sgt. Pepper*

- TRYNKA Paul (ed.) (2004), *The Beatles, 1961-1970 : Dix années qui ont secoué le monde*, traduction d'Isabelle Chelley et Jean-Pierre Sabouret, Paris, Tournon.
- WHITELEY Sheila (1992), *The Space Between the Notes : Rock and the Counter-Culture*, New York, Routledge.
- WALD Elijah (2009), *How the Beatles Destroyed Rock 'n' Roll. An Alternative History of American Popular Music*, Oxford, Oxford University Press.
- ZAK Albin (2001), *The Poetics of Rock : Making Tracks, Cutting Records*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press.

Notes

1. « En remplaçant le public par le studio, ils [The Beatles] ont cessé d'être des artistes folk, et ce virage fait de leur nouvel album un monologue » (Goldstein, 1967). Nik Cohn considère que « si on parle d'art, on parle de critères exigeants et de discipline; les Beatles, eux, ne faisaient pas vraiment le poids » et qu'avec *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, « c'en était fini du rock 'n' roll sauvage et spontané et des bonnes saletés » (Cohn, 1969 : 168-9). Plus récemment, Elijah Wald a intitulé une étude « Comment les Beatles ont détruit le rock 'n' roll » (Wald, 2009).
2. *Rubber Soul*, le prédécesseur de *Revolver* sorti le 3 décembre 1965, annonçait déjà la signature instrumentale de Martin. Citons à titre d'exemple le solo de piano inspiré par Jean-Sébastien Bach sur « In My Life ».
3. *Revolver* reste numéro 1 des ventes en Grande-Bretagne durant sept semaines. (http://www.officialcharts.com/chart-news/all-the-number-1-albums__7949/)
4. Bien que capté en 1965, *The Beatles at Shea Stadium* témoigne de l'expérience d'un concert des Beatles au milieu des années 1960. Le film, supervisé par Andrew Laszlo, co-produit par Sullivan Productions, NEMS Enterprises et Subafilms et diffusé sur BBC1 le 1^{er} mars 1966, retrace le concert au Shea Stadium de New York le 15 août 1965 devant un public dépassant les cinquante mille spectateurs. Malgré les *overdubs* ajoutés en postproduction, le document montre les dizaines de mètres séparant le groupe du public et fait entendre les cris continus éclipsant la musique.
5. « Le christianisme va disparaître. [...] Il va décliner et s'éteindre. Je n'ai pas besoin de le démontrer; j'ai raison et l'histoire le prouvera. Nous sommes plus populaires que Jésus maintenant; je ne sais pas ce qui disparaîtra en premier – le rock 'n' roll ou le christianisme. » (Lennon cité dans Cleave, 1966)
6. Le concert au Shea Stadium du 23 août 1966 vend onze mille billets de moins que celui de l'année précédente dans le même lieu : « Le public de 55 600 spectateurs du Shea Stadium de New York [en 1965] éclipsa celui de 17 000 au Hollywood Bowl en 1964 en tant que nouveau record mondial qui attendra le concert de Led Zeppelin au Tampa en 1973 et ses 56 000 pour changer. » (Everett, 2001 : 307)
7. « J'imagine que si Jack Kerouac n'avait pas écrit *On the Road*, The Doors n'auraient jamais existé. » (Manzarek, 1998 : 68)
8. Grace Slick, chanteuse de Jefferson Airplane, cite des personnages d'*Alice's Adventures in Wonderland* et *Through the Looking-Glass*, notamment « Alice », « the White Knight » et « the Red Queen », dans les paroles de « White Rabbit » sur *Surrealistic Pillow* en 1967.
9. « Au départ, le but des enregistrements était de donner l'illusion d'une interprétation en direct [...]. C'était vrai pour tout type de musique, jusqu'à ce que le rock et la pop prennent un virage différent, et deviennent le principal espace d'expression créative du producteur. » (Moorefield, 2005 : XIV)
10. « Au cours de l'histoire du rock – et cela est devenu techniquement et économiquement plus réalisable – un nombre croissant d'artistes a adopté des approches créatives synergiques en procédant simultanément à la composition, l'arrangement et l'enregistrement. » (Zak, 2001 : 30)
11. « J'ai pensé qu'il pourrait être sympathique de perdre nos identités, de nous immerger dans un groupe fictif. » (McCartney cité dans Goodman, 1984). L'instrumentation rock et directe traduit ainsi ce parti pris faussement scénique.
12. « George était attiré par le son – le son unique produit par les instruments dans le contexte de cette très ancienne tradition [indienne]. » (Martin & Pearson, 1994 : 126)
13. *Automatic Double Tracking* : doublement d'une piste vocale ou instrumentale, ensuite légèrement décalée par rapport à sa source.

L'utilisation du studio d'enregistrement dans *Sgt. Pepper*

14. *Varispeed* : modificateur de vitesse de lecture d'une bande magnétique, influant sur la hauteur du son traité.
15. Les Beatles enregistrent « Penny Lane », ainsi que « Strawberry Fields Forever », durant les séances de *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* entre novembre 1966 et janvier 1967. Les deux chansons n'apparaîtront pas sur l'album mais sortiront en single double face A le 17 février 1967 en Angleterre.
16. « La chanson démarre dans la tonalité de sol majeur mais son véritable centre de gravité se situe entre les tonalités homonymes de mi mineur et mi majeur. » (Pollack, 1996)
17. « Je me suis réveillé, je suis tombé du lit. »
18. « Il [John Lennon] a dit qu'il voulait sonner comme Elvis Presley sur "Heartbreak Hotel". » (Martin & Pearson, 1994 : 53)
19. « J'ai commencé par écrire la note la plus basse de chaque instrument au début de la partition, puis un accord de mi majeur à la fin. Et au début de chacune des 24 mesures, j'ai placé une note indiquant grossièrement où les musiciens devaient se situer à cet instant. » (Martin cité dans Lewisohn, 1988 : 97)
20. Christophe Pirenne étudie l'aspect conceptuel de *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* inaugurant le mouvement rock progressif, annoncé par le précurseur *Pet Sounds* de The Beach Boys en 1966, dans Pirenne (2005).