VOLUME !

Volume !

La revue des musiques populaires

12 : 2 | 2016

Special Beatles studies

L'histoire, l'endroit et le moment : le déclenchement de la *British Invasion*

History, Place and Time: the British Invasion Begins

Ian Inglis et Charlotte Wilkins

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/volume/4842>

DOI : 10.4000/volume.4842

ISSN : 1950-568X

Éditeur

Association Mélanie Seteun

Édition imprimée

Date de publication : 22 mars 2016

Pagination : 87-107

ISBN : 978-2-913169-40-1

ISSN : 1634-5495

Référence électronique

Ian Inglis et Charlotte Wilkins, « L'histoire, l'endroit et le moment : le déclenchement de la *British Invasion* », *Volume !* [En ligne], 12 : 2 | 2016, mis en ligne le 22 mars 2018, consulté le 14 novembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/volume/4842> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/volume.4842>

L'auteur & les Éd. Mélanie Seteun

L'histoire, l'endroit et le moment :

Le déclenchement de la British Invasion

par

Ian Inglis (Northumbria University)

Charlotte Wilkins (École du Louvre)

Résumé : Après une année ponctuée de succès retentissants au Royaume-Uni, les Beatles connurent, en 1964, un succès encore plus considérable aux États-Unis. Non seulement les ventes de leurs disques et leur popularité atteignirent des niveaux sans précédent, mais encore, l'acceptation du groupe par le public américain marqua le début de ce que l'on appelle aujourd'hui la British Invasion, des vagues d'artistes britanniques leur emboitant le pas pour se lancer à la conquête du marché américain. Si l'accès des Beatles à une renommée internationale a été largement documenté, peu d'auteurs se sont intéressés aux circonstances de l'engagement de trois semaines qu'ils ont honoré en France en janvier 1964. En effet, quand les Beatles arrivèrent à Paris pour se produire à l'Olympia, ils n'étaient guère connus en dehors du Royaume-Uni. Quand ils quittèrent la ville, trois semaines plus tard, ils avaient amorcé la conquête de l'Amérique (et du reste du monde) qui allait bouleverser le cours des musiques populaires pour les décennies à venir. Dans cet article, nous cherchons à comprendre en quoi cet épisode parisien peut être considéré comme une étape essentielle dans l'évolution des Beatles, mais aussi dans le basculement qui allait s'ensuivre en termes du jeu imprévu des influences musicales entre les États-Unis et le Royaume-Uni.

Mots-clés : *Beatles – British Invasion – États-Unis – Olympia – Paris*

Abstract: After a year of spectacular musical achievements in Britain through 1963, the Beatles enjoyed even greater success across the US in the following year. Not only were their record sales and personal popularity there unprecedented, but the group's acceptance by US audiences signalled the beginnings of what became known as the British Invasion, as waves of performers followed in their footsteps to dominate the lucrative American market over the next few years. Although the Beatles' transition from domestic to international fame has been well documented, little attention has been paid to the circumstances of the group's three-weeks engagement in France in January 1964. When the Beatles arrived in Paris to appear at the Olympia Theatre they were little known outside Britain. When they left the city, three weeks later, they had begun a triumphant conquest of America (and the world) that would substantially shift the trajectory of popular music for decades to come. In this paper, we argue that the role of Paris in this process was not incidental, but that it provided a crucial bridging point in the evolution of the Beatles, and in an unforeseen shift of musical influence.

Keywords: *Beatles – British Invasion – America – Olympia Theatre – Paris*

« L'arrivée des Beatles à l'aéroport John F. Kennedy de New York, le 7 février 1964, marqua le début officiel de la British Invasion, qui allait changer drastiquement le visage de la musique rock au milieu des années 1960. » (Cateforis, 2007 : 53)

« Lorsque les Beatles réussirent à enchaîner une série de tubes dans les hit-parades américains, au début de l'année 1964, ils initièrent ce que l'on appelle communément la British Invasion. » (Fitzgerald, 2000 : 53)

« British Invasion : terme utilisé par la presse grand public, puis par les historiens des musiques populaires, pour désigner l'impact des groupes britanniques sur la scène musicale américaine et leur domination dans les hit-parades américains du début de l'année 1960 jusqu'en 1964-65. » (Shuker, 1998 : 34)

« C'était la British Invasion et les Beatles en étaient les leaders incontestés [...]. Cela a commencé le 25 janvier, avec l'entrée d'"I Want to Hold Your Hand" dans le Top 40 du classement Billboard. » (Puterbaugh, 1988 : 80)

« Les Beatles vont apparaître sur le plateau du Ed Sullivan Show. Quelque 6 000 personnes parviennent à entrer, trouvant une place debout, là où ils peuvent, parmi les 700 sièges disponibles. La scène est totalement anarchique. La British Invasion a commencé. » (Assayas & Meunier, 1996 : 26)

« La première semaine d'avril 1964 vit les Beatles occuper les cinq premières places du classement des meilleures ventes de singles aux États-Unis. L'Amérique était désormais atteinte de Beatlemania. Surfant sur la vague de leur succès, d'autres groupes britanniques suivirent le mouvement : un élan qui fut qualifié de British Invasion par la presse américaine. » (Dettmar, 2006 : 138)

Avec un demi-siècle de recul, il n'est guère surprenant que les événements entourant le phénomène de la British Invasion, et le rôle qu'y ont joué les Beatles, aient généré des versions si différentes quant à son origine. En effet, l'histoire n'existe pas dans une forme pure : elle se construit à partir de l'imagination, des interprétations et de l'inventivité de l'historien, parfois même à l'insu de ce dernier. Il est impossible d'isoler et de disséquer un événement de façon objective en dehors de son époque et de son contexte.

Comme l'a noté C. Wright Mills : « ce n'est que par un acte d'abstraction, violant inutilement la réalité sociale, que l'on peut espérer capturer un instant charnière. » (Mills, 1959 : 168) Pourtant, compte tenu de l'importance objective de la British Invasion, qui dévia puissamment le cours des musiques populaires dans la seconde moitié du xx^e siècle, on ne peut manquer de constater une absence surprenante dans le récit de son origine. En effet, outre les témoignages rapportés ci-dessus, certains commentaires semblent mettre en cause

jusqu'à son statut de fait historique, la décrivant comme un événement « plus symbolique qu'effectif » (MacDonald, 1994 : 78) ou comme « un climat » (Bangs, 1992 : 202). Nous ne cherchons pas, dans cet article, à contester la légitimité de ces points de vue : nous espérons plutôt offrir notre propre vision de la British Invasion, qui en situerait le commencement non pas à l'Aéroport international John F. Kennedy, ni même sur le plateau du *Ed Sullivan Show*, mais, plus curieusement, dans une chambre d'hôtel parisienne, quelques semaines auparavant.

Le Royaume-Uni

La plupart des récits sur la British Invasion commencent en insistant sur les difficultés rencontrées par les musiciens populaires britanniques qui cherchaient à s'imposer aux États-Unis dans les années 1950 et au début des années 1960. En dépit de quelques tubes isolés (par exemple, « Rock Island Line » de Lonnie Donegan, « He's Got the Whole World in His Hands » de Laurie London, « Stranger on the Shore » d'Acker Bilk, « Let's Get Together » de Hayley Mills ou « Telstar » des Tornados), qui avaient laissé entrevoir, de façon ponctuelle et attrayante, la possibilité d'un succès transatlantique, aucun de ces artistes n'était parvenu à y mener une carrière cohérente et pérenne. Les vedettes britanniques qui assortirent leurs enregistrements d'apparitions en personne furent tout aussi déçues : la tournée américaine de Cliff Richard, en 1960, n'eut que peu d'impact, et son premier tube aux États-Unis (« Devil Woman ») n'arriva qu'en 1976. Frankie Vaughan, qui avait

pourtant partagé l'affiche avec Marilyn Monroe dans *Let's Make Love* de George Cukor (1960), n'impressionna pas davantage le public américain. À l'inverse, à la même époque, l'hégémonie des musiciens américains semblait perdurer dans les hit-parades britanniques. Elvis Presley en tête, des artistes comme Buddy Holly, Roy Orbison, Del Shannon, Brenda Lee, les Everly Brothers, Connie Francis, Ricky Nelson ou Bobby Vee enchaînaient les tubes avec une facilité déconcertante.

Étrangement, cette situation ne suscitait guère de frustration ou de ressentiment au sein de l'industrie des musiques populaires britannique. En 1961, le *New Musical Express* affirmait, comme une évidence, que

« le style de la musique pop actuellement en vogue au Royaume-Uni est autant dominé par les États-Unis que l'OTAN. C'est le cas depuis plus de quarante ans, et il est fort probable que l'influence de l'Amérique sur les musiques populaires se poursuive dans le monde anglophone, à l'instar de celle des films hollywoodiens. » (*s.n.*, 1962 : 60)

Ce type de propos illustre la complaisance et le manque d'ambition internationale de l'industrie du divertissement dans le Royaume-Uni de l'après-Seconde Guerre mondiale. L'institution du Concours Eurovision de la chanson en 1956 donna certes l'occasion au public britannique de se familiariser avec les musiques populaires jouées et composées en dehors du cadre auquel il était habitué, mais le nombre restreint de tubes dans une langue autre que l'anglais ne permettait pas d'atténuer le rapport de dépendance absolue, et apparemment inévitable, vis-à-vis des produits et des styles américains. Le promoteur et agent

britannique Bunny Lewis en concluait que « la domination américaine est assez naturelle... la musique populaire est une tradition américaine et, croyez-moi, celui qui affirme le contraire ne fait que se taper la tête contre un mur » (Lewis, 1962 : 69).

Face à de tels obstacles, une stratégie de carrière tripartite s'était plus ou moins installée, au début des années 1960, chez les musiciens britanniques : ils se concentraient tout d'abord sur le marché intérieur avec des disques, des tournées nationales, des apparitions radiophoniques et télévisuelles ; puis ils effectuaient de courts séjours dans les États majoritairement blancs du Commonwealth (Australie, Canada, Afrique du Sud), dont la population, fraîchement immigrée des îles britanniques, restait culturellement attachée au Royaume-Uni ; enfin, ils pouvaient connaître quelques succès ponctuels sur le territoire européen. Les musiciens britanniques n'aspiraient guère à davantage. Les États-Unis étaient pour eux une destination incroyablement prestigieuse et lointaine, de fait exclue – pour des raisons aussi bien financières que logistiques – du marché potentiel pour les produits extérieurs. En plus des avantages commerciaux que lui conféraient son expertise et ses ressources, ce pays était également perçu, à juste titre, comme le berceau de nombreux genres musicaux reconnus, au *xx^e* siècle, dans le monde entier – le jazz, le blues, le gospel, la country music, et le rock 'n' roll. Qui plus est, les musiques populaires n'étaient pas les seules productions culturelles à se trouver dans un rapport de dépendance vis-à-vis des modèles américains. Limité par la frugalité économique de l'après-guerre et par l'humiliation

politique sous-jacente au démantèlement grandissant de son empire, le Royaume-Uni voyait à vrai dire dans les États-Unis une source d'inspiration pour l'ensemble de sa culture populaire. Bradley a souligné la tendance croissante, à cette époque, « des biens culturels américains à prendre de la valeur au Royaume-Uni pour la simple raison qu'ils étaient américains [...] ». « Américain » devenait presque synonyme d'« excitant par sa nouveauté » (Bradley, 1992 : 87-88). De nombreux aspects de la télévision, du cinéma, de la mode, de l'alimentation et même du langage s'inspiraient de modèles transatlantiques, qui en arrivaient à imprégner presque tous les domaines de la vie quotidienne.

« La contagion extraordinaire des images américaines, que l'on voyait partout, des supermarchés à l'adoption d'un vocabulaire américanisé, du rock 'n' roll à l'introduction des bandits manchots, tout représentait une reconnaissance du rêve américain [comme étant] "l'image de vitalité" la plus puissante au monde. » (Booker, 1969 : 79)

Tout ceci était particulièrement vrai au sein de cette culture émergente qu'était la jeunesse. Dans la description qu'il fit des adolescents britanniques issus de la classe ouvrière au milieu des années 1950, Hoggart soutenait que « beaucoup – comme le montrent leurs vêtements, leurs coiffures, leurs expressions faciales – vivent en grande partie dans un monde mythique composé de quelques éléments isolés qu'ils prennent pour être ceux du mode de vie américain » (Hoggart, 1957 : 248).

En résumé, les États-Unis étaient des exportateurs nets en termes de produits culturels, mais des importateurs récalcitrants, et toute tentative

d'inversion de cette tendance était, inexorablement, vouée à l'échec. C'est dans ce contexte que l'homme d'affaires liverpuldien Brian Epstein commença à assumer le contrôle gestionnaire des Beatles au début de l'année 1962. Ses assertions répétées, prédisant que leur célébrité dépasserait même celle d'Elvis Presley, passaient pour absurdes; pour les cadres de Decca, qui rejetèrent l'enregistrement effectué par le groupe lors de leur audition pour la maison de disques, « c'était de l'hérésie pure et simple... comparer un groupe inconnu de Liverpool avec le roi du rock 'n' roll ne faisait que confirmer qu'Epstein avait perdu la raison » (Coleman, 1989 : 97). Chez les Beatles eux-mêmes, on devinait quelques doutes quant à leur capacité à connaître le succès aux États-Unis.

« Paul McCartney : Comme les États-Unis avaient toujours tout eu, de quel droit irions-nous là-bas pour y faire de l'argent? Ils ont leurs propres groupes. Qu'allons-nous leur apporter qu'ils n'ont pas déjà? » (Braun, 1964 : 91)

Après avoir achevé leur cinquième et dernière saison dans les boîtes de nuit de Hambourg, les Beatles commencèrent l'année 1963 par une brève tournée en Écosse. Sorti en octobre 1962 sur un petit label d'EMI, Parlophone, leur premier *single*, « Love Me Do », avait fait une entrée discrète dans les hit-parades, et ils espéraient capitaliser sur ce succès. Leurs ambitions furent rapidement devancées par la tournure que prirent les événements. Avant la fin de l'année, ils avaient vu quatre de leurs *singles* (« Please Please Me », « From Me to You », « She Loves You », « I Want to Hold Your Hand ») et deux de leurs albums (*Please Please Me*, *With the Beatles*) se placer en tête des *charts* britan-

niques; ils avaient aussi effectué quatre tournées nationales, animé leur propre émission de radio pour la BBC (*Pop Go the Beatles*) et approuvé la parution mensuelle du *Beatles Book* (très vite diffusé à plus de 300 000 exemplaires); le Variety Club les avait nommés personnalités de l'année dans le domaine du spectacle; leur participation à *Sunday Night at the London Palladium* avait été le clou de la prestigieuse émission de télévision de la chaîne ITV; ils avaient fondé leur propre société d'édition musicale, Northern Songs; le nombre d'inscriptions à leur fan club officiel avait littéralement explosé jusqu'à atteindre le chiffre de 80 000 adhérents; ils avaient également fait une apparition à la *Royal Variety Performance* et signé un contrat pour trois films avec United Artists; ils s'étaient produits devant plus de 100 000 fans lors d'une série de seize soirées à l'Astoria de Londres dans le cadre du *Beatles Christmas Show*; et ils avaient même donné leur nom à une nouvelle forme d'hystérie collective : la « Beatlemania ». Quant à Lennon et McCartney, tout en composant les *singles* et la plupart des titres qui figuraient sur les albums du groupe, ils avaient fourni des tubes à Billy J. Kramer & the Dakotas (« Do You Want to Know a Secret », « Bad to Me », « I'll Keep You Satisfied »), Cilla Black (« Love of the Loved »), les Fourmost (« Hello Little Girl », « I'm in Love ») ou les Rolling Stones (« I Wanna Be Your Man »), tandis que de nombreuses autres versions de leurs chansons étaient enregistrées par des artistes comme Kenny Lynch, Duffy Power et Del Shannon. Ces exploits leur valurent de décrocher trois prix Ivor Novello et deux prix Carl Alan avant de remporter, dans le sondage annuel des

lecteurs de la revue *New Musical Express*, les catégories « Ensemble vocal britannique » et « Ensemble vocal mondial » tout en occupant les quatre premières places dans la catégorie « *Single* britannique » avec « She Loves You », « Twist and Shout », « Please Please Me » et « From Me to You ».

Constatant ce succès, les maisons de disques, qui ne s'étaient jusque-là jamais intéressées aux artistes qui s'écartaient des critères habituels (parce que leur musique était différente, qu'ils n'étaient pas à Londres ou qu'ils ne correspondaient pas à la formule du chanteur soliste accompagné d'un groupe) se mirent à arpenter le pays à la recherche de nouveaux candidats. Pour des raisons évidentes, les premiers groupes à bénéficier de ce revirement furent des groupes de Liverpool Gerry & the Pacemakers, les Searchers, les Big Three, the Merseybeats, Billy J. Kramer & the Dakotas, les Swinging Blue Jeans, les Fourmost ou encore les Mojos. Rapidement, l'intérêt des maisons de disques pour Liverpool s'étendit à d'autres villes du nord, parmi lesquelles Manchester (les Hollies, Herman's Hermits, Freddie & the Dreamers, Wayne Fontana & the Mindbenders), Birmingham (le Spencer Davis Group, les Moody Blues), Newcastle (les Animals) et Belfast (Them). Enfin, dans la région de Londres, des groupes comme les Rolling Stones, les Kinks, les Who, les Dave Clark Five, Manfred Mann, les Zombies, les Small Faces, les Pretty Things et les Yardbirds se virent, eux aussi, proposer des contrats par de grandes maisons de disques.

L'accumulation de ces groupes créa une dynamique en apparence inexorable qui menaça (et,

dans certains cas, finit même par supplanter) les grands artistes solistes de l'époque – Adam Faith, Cliff Richard, Billy Fury, Helen Shapiro, Craig Douglas. La musique populaire britannique cessa d'être considérée comme appartenant à une branche mineure de l'industrie du divertissement pour devenir

« le genre le plus controversé et le plus influent du moment. Pour les consommateurs de disques, c'était une période passionnante [...]. Dans les années 1950 et au début des années 1960, la musique pop avait été largement accusée d'être creuse, futile, voire corrompue; mais voilà qu'elle était soudainement devenue un exemple de créativité culturelle et une source de fierté nationale. » (Sandbrook, 2006 : 118-119)

En se plongeant dans les classements du *New Musical Express*, on peut trouver des preuves de ce changement radical dans l'engouement pour la musique américaine ou britannique. Sur les 20 *singles* arrivés en tête des hit-parades britanniques en 1961, 12 étaient américains; en 1962, il y en avait six sur 16. En revanche, en 1963, aucun des 17 *singles* ayant occupé la première place n'était américain, la proportion passant à trois sur 21 l'année suivante.

Quel que soit l'angle sous lequel on l'examine, le phénomène Beatles était d'une ampleur considérable et inégalée, bien qu'en grande partie limité au Royaume-Uni. « She Loves You » connut un succès honorable en Europe, en grande partie grâce à l'intérêt suscité par les témoignages de plus en plus sensationnels qui décrivaient la Beatlemania dans la presse britannique. Mais, aux États-Unis, l'accueil réservé aux Beatles était sensiblement différent. Capitol Records (la filiale

nord-américaine d'EMI) avait décidé de ne sortir aucun des quatre premiers singles des Beatles, qui furent ensuite récupérés par des labels de moindre envergure (Tollie, Vee-Jay et Swan), c'est-à-dire ne disposant pas des ressources nécessaires pour mener une campagne de promotion à l'échelle nationale. Il est important de souligner que la décision n'était pas simplement due à un manque d'estime pour la musique du groupe – bien que Dave Dexter, chef de la division « Artistes internationaux & Répertoire » du label, ait reconnu plus tard que « lorsque [il avait] entendu Lennon jouer de l'harmonica [sur "Please Please Me"], [il avait] pensé que c'était la pire chose qu'il eût jamais entendue » (Womack, 2014 : 81) – mais aussi, et surtout, au scepticisme traditionnel du label quant à la viabilité de la musique britannique. En effet, telle avait été la réaction par défaut de Capitol envers presque tous les disques britanniques qui lui avaient été envoyés par la maison-mère depuis son acquisition par EMI, en 1955.

« Toutes les deux semaines, EMI envoyait des colis à Capitol contenant leurs dernières nouveautés, et quelques jours plus tard, ces colis leur revenaient avec la même réponse laconique : "Ne convient pas au marché américain." [...] Par courtoisie, ils signaient parfois un artiste anglais afin de satisfaire leur maison-mère, mais il s'agissait là d'un simple geste sans conséquences. » (Spitz, 2006 : 387)

Si le marché américain demeurait hors de portée, l'intérêt croissant des Européens pour les Beatles offrit en revanche à Epstein l'occasion de tester leur potentiel commercial en dehors du Royaume-Uni. En octobre 1963, il décida ainsi de programmer une tournée d'une semaine en Suède, avec des

concerts dans une école de Karlstad, un passage dans un magasin de disques à Borås, ainsi que plusieurs apparitions dans des émissions de télévision et de radio. Le succès de cette expérience fut suffisant pour convaincre Epstein que les ambitions internationales qu'il nourrissait pour les Beatles étaient légitimes. Malgré une couverture médiatique discrète et la retenue des spectateurs suédois en comparaison avec leurs homologues britanniques, quelques indices laissaient déjà entrevoir la popularité naissante du groupe : « Le vacarme se répandit [...] à Stockholm, les garçons et les filles se précipitaient vers la scène, brisant une chaîne humaine de plus de quarante policiers, piétinant même un instant George Harrison. » (Norman, 1981 : 190)

Ironiquement, le retour de Suède des Beatles et leur arrivée à l'aéroport londonien de Heathrow furent peut-être encore plus déterminants pour leur avenir que la tournée elle-même. Le groupe fut en effet accueilli par quelque 2000 fans, qui perturbèrent temporairement les procédures de sécurité de l'aéroport et occasionnèrent de petits retards à d'autres voyageurs. De telles scènes étaient évidemment monnaie courante en 1963 ; toutefois, parmi les passagers témoins de ce chaos se trouvait le présentateur-télé américain Ed Sullivan, dont l'émission hebdomadaire sur la chaîne CBS avait, depuis sa création en 1948, programmé la plupart des artistes-phares aux États-Unis. Intrigué par ce qu'il vit, Sullivan commença alors à réfléchir à la possibilité de proposer une première partie aux Beatles, peut-être en tant que nouvel espoir étranger, dans l'une de ses émissions.

La France

En juillet 1963, alors que la popularité des Beatles n'avait pas encore atteint les sommets exubérants qu'elle connaîtrait à la fin de l'année, Brian Epstein et le promoteur français Bruno Coquatrix avaient convenu que les Beatles se produiraient, en janvier de l'année suivante, à l'Olympia, pour une période de trois semaines. À ce moment de leur carrière, un contrat prolongé sur une scène prestigieuse, au cœur de la plus sophistiquée des capitales européennes, rendait la proposition particulièrement alléchante pour les Beatles. Un tel contrat représentait en outre une sorte de tour de force pour leur imprésario. Et si, au cours des six derniers mois, la célébrité et la notoriété des Beatles avaient connu une croissance exponentielle, l'éthique commerciale d'Epstein ne lui permettait pas d'annuler cet engagement.

En vérité, les Beatles étaient heureux de pouvoir retrouver une ville qui les avait longtemps fascinés, pour diverses raisons, et qui occupait une place particulière dans l'esprit de nombreux jeunes hommes à travers le monde. Lorsque Bob Dylan, dans les paroles de sa chanson « I Shall Be Free », déclarait que les problèmes économiques des États-Unis seraient résolus par « Brigitte Bardot, Anita Ekberg, Sophia Loren », il ne faisait que verbaliser une perception répandue, qui voyait les femmes européennes comme des femmes belles, exaltantes et désirables. De fait, cette vision était partagée par les quatre Beatles – en février 1963, lorsqu'on leur demanda de citer leurs actrices préférées, leurs goûts étaient évidents. « John Lennon : Juliette Gréco, Sophia Loren ; Paul McCartney : Brigitte

Bardot, Juliette Gréco ; George Harrison : Brigitte Bardot ; Ringo Starr : Brigitte Bardot. » (Smith, 1963 : 9) L'aura intellectuelle de Gréco et le charme séduisant de Bardot représentaient les deux faces du stéréotype idéalisé, et largement reconnu, de la femme française.

Mais les sentiments des Beatles allaient au-delà de l'admiration distante du cinéophile. Norman rapporte par exemple que lorsqu'ils étaient adolescents, McCartney et Lennon imposaient, l'un comme l'autre, des règles strictes à leurs petites amies de Liverpool, dont « une vénération totale, la fidélité, la disponibilité, et l'ajustement de leur apparence et de leur garde-robe afin de ressembler le plus possible à Brigitte Bardot » (Norman, 2008 : 165-166). Cynthia Lennon confirme d'ailleurs que, « pour John, Bardot était la femme idéale » (Lennon, 1978 : 23). Si, aujourd'hui, ce comportement et ces exigences peuvent sembler puérils et égoïstes, il faut avoir à l'esprit que, dans le contexte culturel du début des années 1960, les conventions patriarcales étaient souvent renforcées et rarement contestées, *a fortiori* chez les jeunes hommes issus de la classe ouvrière. La promotion des actrices françaises, italiennes et scandinaves en tant que sex-symbols constituait l'une des caractéristiques fondamentales d'une industrie du spectacle participant d'une idéologie spécifique, et à laquelle étaient aussi exposés les Beatles.

« Brigitte Bardot incarnait un idéal mythique de liberté sexuelle pour les jeunes hommes de la génération des Beatles, et elle lui donna même une image : de longs cheveux blonds, un jeune corps de gamine et un style vestimentaire insouciant [...]. Elle devint l'icône de

Le déclenchement de la British Invasion

la sexualité féminine pour l'ensemble d'une génération : les femmes voulaient lui ressembler, les actrices imitaient son style, et les hommes voulaient que leurs petites amies lui ressemblent. » (Miles, 1997 : 68-69)

Des années plus tard, George Harrison parla avec franchise des attentes des Beatles en 1964 : « Nous avions des images de toutes ces femmes françaises, avec leurs "Oh, là, là" et tout ça [...], mais nous n'avons vu aucune des Brigitte Bardot auxquelles nous nous attendions. » (Beatles, 2000 : 112) Lennon fut tout aussi direct dans ses propos :

« J'avais toujours rêvé d'une femme qui serait une artiste, belle, aux cheveux foncés, aux pommettes hautes et à l'esprit libre, comme Juliette Gréco. [...] Évidemment, mes fantasmes d'adolescent étaient peuplés d'Anita Ekberg et des déesses nordiques habituelles. En tout cas, avant que Brigitte Bardot ne devienne l'amour de ma vie à la fin des années 1950. Toutes mes petites amies subissaient une pression constante pour devenir Brigitte. » (Beatles, 2000 : 10)

La réalité des femmes françaises était, à leurs yeux, tout aussi attirante. Lors d'une interview télévisée avec Antoine de Caunes en 2007, McCartney décrivit à quel point la vision inhabituelle d'une splendide serveuse française aux aisselles poilues – chose que ni lui, ni Lennon n'avaient encore jamais vue – avait « réveillé l'animal qui sommeillait » en eux (De Caunes, 2007).

Le penchant des Beatles pour la France ne se limitait pourtant pas aux femmes, aussi exotiques et exaltantes fussent-elles. En avouant qu'il faisait « semblant de savoir parler français, car tout le monde voulait être comme Sacha Distel » (Miles, 1997 : 273), en reconnaissant, des années après, qu'adolescent, il avait mis au point une chanson

faussement française qu'il « jouait de façon énigmatique, dans son coin », pour tenter d'attirer les femmes lors des soirées organisées par Lennon et ses amis des Beaux-Arts (De Caunes, 2007), McCartney apporte une preuve supplémentaire de la perception qu'avaient les Britanniques de la France en tant que destination romantique et élégante, aux antipodes de l'autorité ennuyeuse et du conservatisme qui définissaient le Royaume-Uni à la fin des années 1950 et au début des années 1960.

Indépendamment de ces puissantes constructions mentales, Paris était appelée à jouer un rôle décisif dans l'histoire des Beatles. Lors de son premier séjour à Hambourg, à l'automne 1960, le groupe (qui comprenait alors Lennon, McCartney, Harrison, Stuart Sutcliffe et Pete Best) s'était lié d'amitié avec une bande de jeunes artistes et photographes allemands (dont Astrid Kirchherr, Jürgen Vollmer et Klaus Voormann) qui s'étaient plus ou moins auto-baptisés les « exis », ou « existentialistes ». Leur apparence faisait délibérément référence aux représentations que l'on se faisait alors des étudiants et des intellectuels de la Rive gauche de Paris. Sutcliffe les décrivit comme « le plus beau trio qu'il avai[t] jamais vu » (Sutcliffe & Thompson, 2001 : 98) et leur style décontracté et bohème fut avidement copié par les Beatles, qui laissèrent dès lors tomber leurs vestes en velours de Teddy Boys et leurs pantalons cigarette pour adopter des tenues en cuir, en daim, en velours côtelé et en jean.

Kirchherr persuada Sutcliffe d'abandonner ses cheveux peignés vers l'arrière, tels que les affectionnait le groupe. Il laissa Kirchherr le coiffer à la mode « exi » (vers l'avant, avec une raie montante

sur le côté) alors arborée par des acteurs français comme Jean-Claude Brialy dans *Le Beau Serge* (Claude Chabrol, 1958) ou Jean Marais dans *Le Testament d'Orphée* (Jean Cocteau, 1960). Dans un premier temps, les autres Beatles furent réticents à l'idée de suivre l'exemple de Sutcliffe. Mais, en octobre 1961, Lennon et McCartney firent le voyage de Liverpool à Paris pour passer deux semaines avec Vollmer, qui venait de s'y installer pour travailler avec le photographe américain William Klein. Au cours de ce séjour, ils changèrent d'avis et autorisèrent Vollmer à leur couper les cheveux dans le style qu'avait déjà adopté Sutcliffe à Hambourg, posant ainsi la première pierre d'une transformation visuelle qui occuperait un rôle central dans la création et la diffusion de leur image à travers le monde. Guidés par Vollmer, ils arpenterent les friperies et les marchés à la recherche de modes authentiquement françaises, dont des pantalons à pattes d'éléphant, des polos à col roulé et des vestes sans col. Ces vestes servirent de modèle à ce qui allait devenir le « costume Beatles ». En 1960, Pierre Cardin avait dessiné un costume sans col, élégant et innovant, dans des matériaux légers, qui convenait parfaitement à une image de jeune intellectuel. Le couturier londonien Dougie Millings, qui conçut la quasi-totalité des costumes de scène du groupe entre 1963 et 1966, concilia l'admiration des Beatles pour les vestes de Cardin avec l'enthousiasme d'Epstein pour les uniformes portés par les officiers de marine afin de parvenir à un costume caractéristique, que la postérité a définitivement assimilé aux premières apparitions publiques des Beatles (Wilkins & Inglis, 2015 : 210-214).

Dans une interview accordée à la télévision française en 1975, Lennon souligna l'importance de la mode parisienne dans l'élaboration de l'identité visuelle des Beatles :

« J'ai toujours été déchiré entre le fait d'être artiste et de ressembler à un rockeur [...]. Cela, ajouté au fait d'avoir séjourné à Hambourg, et via Hambourg, d'avoir été influencé par Paris (j'étais allé à Paris en 1961, c'était mon premier voyage à l'étranger) et d'y avoir vu ces styles capillaires et vestimentaires. Du coup, nous avons adopté la soi-disant "coupe Beatles", tout en essayant, en vérité, de faire une coiffure à la française. [...] Mais puisque nous sommes devenus célèbres, tout le monde a dit que nous étions des pionniers de cette mode. » (Vallée, 1975)

Les quartiers parisiens chics et cosmopolites contrastaient fortement avec les paysages tristes et largement endommagés par les bombardements de Liverpool et de Hambourg, les deux seules villes que les Beatles connaissaient bien. Quoique peu impressionnés par leur virée à l'Olympia pour écouter Johnny Hallyday, ils nourrissaient une affection réelle et grandissante pour la ville et ses habitants :

« John et Paul adoraient Paris, John ayant décidé lors de cette semaine sur place qu'il s'agissait de sa ville préférée au monde. Elle le resterait toute sa vie, son ambiance lui plaisant à tous points de vue, notamment au plan artistique. » (Lewisohn, 2013 : 02)

Par ailleurs, en septembre 1963, lorsque John et Cynthia Lennon trouvèrent enfin le temps pour une lune de miel tardive (13 mois après leur mariage), c'est à Paris, à l'Hôtel George V, que le couple décida de séjourner. Là encore, le contraste avec leur environnement anglais habituel était époustouflant, comme le révéla plus tard Cynthia Lennon.

« Notre chambre était magnifique, la vue de notre fenêtre, à couper le souffle. La salle de bain était immense. Du marbre blanc du sol au plafond [...]. Nous avons joué aux touristes avec délectation – la Tour Eiffel, Montmartre, L'Arc de Triomphe [...]. C'était merveilleux; nous vivions véritablement. » (Lennon, 1978 : 91)

Compte tenu de ces associations positives, il n'est guère surprenant que les Beatles aient envisagé leur séjour prolongé à l'Olympia (séjour à l'occasion duquel ils devaient également descendre à l'Hôtel George V) avec enthousiasme. Cela étant, il y avait une autre raison à cet emballement. Au mois de novembre 1963, après des mois d'inactivité, Epstein était parvenu à persuader Brown Meggs, un cadre dirigeant de Capitol, de débloquer un budget jusque-là inégalé de 50 000 \$ pour la promotion d'« I Want to Hold Your Hand » à l'occasion de sa sortie imminente aux États-Unis. Lorsqu'Epstein réussit à obtenir en plus trois passages pour les Beatles au *Ed Sullivan Show*, en février, la date initialement prévue pour la sortie du *single* (le 13 janvier) fut avancée au 26 décembre. Leur passage à Paris ne serait donc pas seulement une occasion de tester la capacité des Beatles à plaire à un nouveau public européen : il devait aussi leur fournir les signes annonciateurs d'un possible succès aux États-Unis.

L'arrivée des Beatles à Paris, le 14 janvier, fut cependant nettement moins encourageante. Alors que des milliers de personnes les attendaient à chaque départ et chaque arrivée au Royaume-Uni, ils ne furent accueillis, à l'aéroport du Bourget, que par 50 ou 60 fans, tout au plus. Le lendemain, leur séance photo sur les Champs-

Élysées ne suscita pas non plus la curiosité des passants. Ce n'était à vrai dire guère surprenant car, malgré leur renommée grandissante, les musiciens britanniques n'étaient pas encore très appréciés en France, où « la musique d'outre-Manche était généralement peu considérée » (Sandbrook, 2006 : 109). Après des décennies de construction du goût musical français autour de la chanson, dominé par des personnalités telles qu'Édith Piaf, Charles Trenet, Yves Montand, Charles Aznavour ou Guy Béart, au début des années 1960, le rock 'n' roll allait bientôt devenir aussi populaire en France qu'aux États-Unis et au Royaume-Uni. Des chanteurs comme Johnny Hallyday, Sylvie Vartan et Eddy Mitchell étaient à l'avant-garde du rock 'n' roll français et leurs styles scéniques et vocaux étaient évidemment largement inspirés de modèles américains. Pour le public français, l'attrait était autant idéologique que musical :

« C'était un nouveau mode de vie pour toute une génération. La musique rock 'n' roll représentait, en France, une tendance politisée, d'une génération jeune et majoritairement issue de la classe ouvrière; pour eux, il s'agissait d'une libération sociale et individuelle. » (Poulet, 1993 : 201)

Les Beatles partagèrent la scène de l'Olympia avec Vartan et le Texan Trini Lopez, dont le récent *single*, « If I Had a Hammer », avait été un tube mondial – y compris en France, où il était arrivé en tête des classements avant de donner lieu, quelques semaines plus tard, à une version française chantée par Claude François (« Si j'avais un marteau »). Parmi les autres artistes programmés lors de ces représentations se trouvaient l'Orchestre de Daniel, le gymnaste comique

Larry Griswold, l'auteur-compositeur Pierre Vasiliu, un trio d'acrobates suédois appelé Les Hognas, ainsi que les imitateurs musicaux Gill Miller et Arnold Archer. Si les Beatles étaient habitués à ce type de programmation éclectique (que l'on retrouvait aussi dans la formule de l'émission de variété), elle reflétait en réalité une façon d'envisager les musiques populaires comme s'inscrivant dans le cadre plus général du monde du spectacle, plutôt que comme une forme d'activité autonome, ayant sa légitimité propre.

Avant que ne débutent les trois semaines à l'Olympia, le 16 janvier, une répétition générale se tint au Cinéma Cyrano de Versailles. Elle ne suscita pas non plus beaucoup d'intérêt de la part du public, qui ne comptait que 2000 personnes environ. Quant à la première de l'Olympia (où l'on put noter la présence bienveillante de Johnny Hallyday, Françoise Hardy, Petula Clark ou encore Richard Anthony), elle fut ternie par des dysfonctionnements de haut-parleurs et par des altercations avec des photographes et des agents de sécurité en coulisses, ce qui conduisit Brian Somerville, l'attaché de presse d'Epstein, à menacer de rapatrier les Beatles au Royaume-Uni (Braun, 1964 : 77) tandis que *France-Soir* les traitait de « délinquants » et de « has-been » (Norman, 1981 : 207). Ce découragement ne fut toutefois que passager. Quelques heures après le spectacle, Epstein reçut un télégramme à l'Hôtel George V :

« Brian Epstein : Un télégramme arriva de New York, disant simplement : Beatles numéro 1 dans le classement des ventes de disques de *Cashbox*, New York avec "I Want to Hold Your Hand". Nous n'arrivions pas à y croire. Des années durant, les Beatles, comme tous

les autres artistes britanniques, avaient regardé les hit-parades américains de loin, avec envie [...]. Les États-Unis semblaient trop grands, trop vastes, trop lointains et trop américains. J'ai dit à John Lennon, "Il ne peut rien y avoir de plus important que ceci", en ajoutant un "n'est-ce pas?" de principe. » (Epstein, 1964 : 11-12)

Dopés par cette nouvelle – McCartney reconnaîtra avoir « mis plus d'une semaine à atterrir » (Beatles, 2000 : 114) – les Beatles se rendirent aux studios Pathé-Marconi afin d'enregistrer des versions allemandes de « She Loves You » (« Sie liebt dich ») et « I Want to Hold Your Hand » (« Komm, gib mir deine Hand »). Lors de ces mêmes séances, et sous la surveillance de George Martin, ils enregistrèrent « Can't Buy Me Love » et le playback de « You Can't Do That ». Lennon et McCartney finirent également de composer « One and One Is Two », une chanson initialement destinée à Billy J. Kramer, mais qui fut en fin de compte enregistrée par les Strangers avec Mike Shannon.

Avant que les Beatles ne rentrent au Royaume-Uni, ils se rendirent toutefois à l'ambassade des États-Unis à Paris pour remplir leurs demandes de visas et de permis de travail. La nouvelle de leur succès retentissant outre-Atlantique avait bien sûr exacerbé l'intérêt du public français, mais, alors qu'il étaient sur le point de quitter le pays, Paris n'en demeurait pas moins une déception, le public et les médias s'avérant obstinément « insensibles au charme des Beatles et d'une indifférence chauvine » (Gould, 2007 : 220). Certains n'en reconnurent pas moins le potentiel du groupe. Après la diffusion d'un extrait du concert de l'Olympia dans l'émission *Musicorama* (Europe 1), le 19 janvier, le présentateur Robert Marcy avait ainsi déclaré :

« Tout compte fait, ces Beatles, coiffure à part, sont très convenables. De jeunes gentlemen, pleins de gaîté, d'humour et de dynamisme. Ils sont très sympathiques, c'est trépidant, c'est vif, ils se déchainent, par moments ils font des blagues, sans jamais rien perdre de leur maîtrise car c'est du très bon travail, ils dansent autant que le leur permet un jeu de guitare savamment réglé, enfin, quoi qu'il arrive, ils gardent une singulière aisance et ce n'est pas une défaillance de micro qui peut leur faire perdre leur contenance. Ils sont comme chez eux, sur n'importe quelle scène, fût-elle la première de France. C'est ça, les vedettes internationales. » (Liesenfeld, 2005 : 84)

Malgré l'affirmation de Lennon quant à l'origine française de la coiffure des Beatles, les médias français n'eurent de cesse de pointer du doigt cette coiffure, la décrivant comme une curiosité – au point, d'ailleurs, qu'immédiatement après le séjour du groupe à Paris, des « perruques Beatles » commencèrent à faire leur apparition dans des boutiques et dans des magasins partout en France.

Les Beatles ne devaient revenir qu'une fois à Paris, à l'occasion de la tournée européenne qui les conduisit, en juin 1965, à Paris, à Lyon et à Nice. Pour autant, la fascination romantique de John Lennon pour la ville demeura inchangée. En mars 1969, devant l'impossibilité de mener à bien son projet de mariage avec Yoko Ono à Paris en raison d'obligations de résidence, les noces furent célébrées à Gibraltar, mais le couple vint passer les premiers jours de la seconde lune de miel de Lennon à l'Hôtel Plaza Athénée, à quelques minutes de marche du lieu de son premier voyage de noces, six ans auparavant. Cette fois, l'événement fut même immortalisé en chanson, « The Ballad of John and Yoko », enregistrée deux semaines plus tard, racon-

tant le soulagement des jeunes mariés arrivant à Paris (« *finally made the plane into Paris, honeymooning down by the Seine* » – « enfin arrivés à Paris en avion, passant notre lune de miel au bord de la Seine »).

Les États-Unis

L'ampleur de la domination des Beatles sur la scène musicale américaine suite à la percée décisive d'« I Want to Hold Your Hand » a été largement documentée. En février, le premier passage du groupe au *Ed Sullivan Show* généra une audience record de plus de 73 millions de téléspectateurs – soit 60 % de la population nationale. Fin mars, alors que paraissaient de nouveaux disques des Beatles et que d'autres, plus anciens, étaient réédités, le groupe se retrouvait à occuper les cinq premières places des *charts* américains avec les *singles* « Can't Buy Me Love », « Twist and Shout », « She Loves You », « I Want to Hold Your Hand » et « Please Please Me », sans oublier les deux premières places du classement des meilleures ventes d'albums avec *Meet the Beatles* et *Introducing the Beatles*. Au même moment, six de leurs *singles* figuraient parmi les 10 *singles* les plus vendus sur le marché canadien et, avant la fin de l'année, trois autres de leurs *singles* arrivaient en tête des classements nord-américains (« Love Me Do », « A Hard Day's Night », « I Feel Fine »), de même que trois de leurs albums (*The Beatles' Second Album*, *A Hard Day's Night*, *Something New*). En août, le film *Quatre Garçons dans le vent* (Richard Lester, 1964) sortit simultanément en salle dans 500 cinémas, et la première

tournée américaine du groupe, effectuée d'est en ouest, en août et en septembre, fut saluée comme

« la tournée la plus phénoménale et la plus rentable dans l'histoire du show business, établissant non seulement un nouveau record pour le groupe, mais encore consolidant sa place dans l'histoire du rock. Elle les avait catapultés vers un point de non-retour [...]. Au bout du compte, les Beatles gagnèrent plus d'un million de dollars. » (Rayl & Gunther, 1989 : 229-230)

L'importance et l'intensité de la Beatlemania en Amérique éclipsèrent rapidement la portée de celle que l'on avait observée au Royaume-Uni, et ce pour le plus grand plaisir de l'imprésario du groupe, qui alla jusqu'à déclarer : « J'espère que les foules des Beatles continueront à s'époumoner de cris dans une frénésie jubilatoire. » (Epstein, 1964 : 81) Des licences commerciales furent accordées à quelques centaines de fabricants afin de satisfaire la demande du public pour des produits dérivés toujours plus incongrus, dont du bain moussant, des torchons, des chemises de nuit, des boîtes-repas, des oreillers, des mannequins gonflables, des masques, des jeux de plateau, des confiseries, du talc et même des conserves d'air respiré par les Beatles.

Dans de nombreux témoignages sur l'impact des Beatles aux États-Unis, ils sont décrits comme un remède au sentiment de morosité et de détresse nationale qui faisait suite à l'assassinat du président John F. Kennedy en novembre 1963. Quels que soient les termes qu'ils emploient, de tels commentaires insinuent que « le sortilège de peur et de mirage était enfin rompu » (Gould, 2007 : 221), que « le vide était comblé » (Perone, 2008 : 75) ou que « la transe était brisée » (Booker,

1969 : 232). Toutefois, la désignation d'un événement (quel qu'il soit) pour expliquer la Beatlemania omet l'existence de plusieurs facteurs qui, une fois combinés, fournissent un contexte plus détaillé et plus plausible. Au premier rang de ces facteurs figure la musique des Beatles, dont la dette évidente envers les styles transatlantiques (la country, le rock 'n' roll, Motown, les ballades, la pop du Brill Building) la rendait à la fois familière et rafraîchissante pour les Américains ; comme l'a noté Weinstein, la musique du groupe était « saturée d'intertextualité » (Weinstein, 1998 : 141). Deuxièmement, les tendances régressives de l'industrie des musiques populaires américaines avaient, au début des années 1960, restauré un sentiment d'équilibre à la fois économique et stylistique suite aux perturbations causées par le rock 'n' roll – ce que Friedlander décrit comme « le côté bien habillé, bien élevé de la musique rock [qui] contenait peu ou pas de rythme, des arrangements édulcorés et une multitude de messages non sexuels, romantiquement salubres » (Friedlander, 1996 : 71). Troisièmement, l'arrivée des Beatles sur le marché américain coïncidait avec une importante mutation démographique dans le pays : les « baby-boomers » nés à la fin des années 1940 et au début des années 1950 représentaient, en 1964, la plus grande part de la population américaine. « Du fait de son nombre et de son pouvoir d'achat [...] la décennie de la jeunesse était ouverte au marché » (McCabe & Schonfield, 1972 : 62-63). Un quatrième facteur tient au fait que les Beatles, en tant que groupe, jouissaient d'un avantage structurel par rapport à un chanteur soliste : ces

quatre individus autonomes, regroupés dans un ensemble plus large, permettaient une multiplicité de points de contact pour le public.

« Il n'était pas nécessaire de les aimer tous pour aimer le groupe, mais on ne pouvait pas en aimer un sans aimer le groupe, et c'est pour cette raison que les Beatles sont devenus plus grands qu'Elvis : c'est justement cela qui ne s'était jamais produit auparavant. » (Marcus, 1992 : 215)

Cinquièmement, l'attrait nouveau de la sexualité joueuse des Beatles ébranlait à la fois les divisions, les hiérarchies et les sagesses conventionnelles de la sexualité contemporaine, mettant en évidence des alternatives possibles. Cela contrastait fortement avec la menace sexuelle incarnée par l'agressivité assumée du rock 'n' roll, ainsi qu'avec l'absence frustrante d'une quelconque forme d'intérêt sexuel caractérisant les « idoles adolescentes » de l'époque. Ehrenreich *et al.* ont souligné que les Beatles « semblaient offrir du sexe innocent, pétillant et ludique [...]. Leur vision était celle d'une sexualité libérée du spectre de l'inégalité des genres » (Ehrenreich *et al.*, 1992 : 102). Sixièmement, il n'y a pas de doute sur le fait que la manière dont les Beatles se présentaient, individuellement et de façon collective, les distinguait de la plupart, si ce n'est de tous les artistes qui étaient leurs contemporains : « Les États-Unis étaient moins habitués que ne l'avait été le Royaume-Uni aux chanteurs drôles et intelligents, qui tournaient en dérision les conventions sociales. » (Gillett, 1971 : 313) Enfin, les multiples facettes de la stratégie promotionnelle appliquée à l'échelle nationale par Capitol pour présenter les Beatles aux États-Unis permit au groupe d'y devenir l'un des principaux événements médiatiques de l'année 1964 : « Les États-Unis ne

se sont pas laissés prendre au hasard par les Beatles [...]. Il s'agissait là d'une immense campagne de battage médiatique. Pour une fois, le jeu en valait la chandelle. » (Connolly, 1981 : 63)

Un autre aspect essentiel de leur réussite réside sans doute dans le fait qu'elle fut à l'origine d'opportunités américaines pour nombre de leurs compatriotes. De la même manière que les promoteurs et les maisons de disques britanniques s'étaient tournés vers Liverpool et sa région en 1963 pour trouver des groupes qui sauraient imiter les Beatles, en 1964, l'industrie musicale américaine se tourna vers le Royaume-Uni, à la recherche d'artistes qui leur permettraient de profiter du boom commercial que le groupe avait provoqué. Tandis que cette « invasion » musicale gagnait du terrain en 1964 et 1965, des cohortes d'artistes britanniques purent ainsi doubler leurs succès national avec des tubes, des tournées et des apparitions télévisées aux États-Unis. Parmi les groupes et les artistes ayant pris part à cette première vague, on retrouvait les Dave Clark Five, Manfred Mann, Billy J. Kramer & the Dakotas, Peter & Gordon, les Honeycombs, Dusty Springfield, les Animals, Gerry & the Pacemakers, Chad & Jeremy, les Bachelors, les Kinks, les Searchers, les Rolling Stones, Petula Clark, Herman's Hermits, Tom Jones, Wayne Fontana & the Mindbenders, Freddie & the Dreamers, les Yardbirds, les Moody Blues, les Zombies, et les Fortunes.

« Avant la fin de l'année 1964, 25 groupes de la British invasion avaient fait leur entrée au classement *Billboard*, avec un total de 93 tubes, dont 60 furent classés dans le Top 40 pendant au moins une semaine. L'année suivante, ce nombre grimpa à 108, établissant ainsi un record historique. » (Carosso, 2014 : 137)

Après des décennies où les contributions britanniques avaient été ignorées, négligées et rejetées, le point de mire des musiques populaires dans le monde entier ne se trouvait plus aux États-Unis, mais au Royaume-Uni. Il s'agissait là d'une mutation considérable et tout à fait imprévue : Arthur Howes, qui fit la promotion de la plupart des tournées nationales des Beatles entre 1963 et 1965, en déduit même que « la chose la plus importante que firent les Beatles, c'est d'avoir ouvert le marché américain à l'ensemble des artistes britanniques. Personne n'avait jamais réussi à y entrer avant les Beatles. Eux seuls y sont parvenus » (Davies, 1968 : 230).

De plus, les avancées britanniques aux États-Unis concernaient un vaste éventail d'approches musicales. Tandis que les Animals, les Rolling Stones et les Yardbirds citaient les musiciens de blues américains parmi leurs principales influences, des groupes comme Herman's Hermits ou Freddie & the Dreamers reprenaient les traditions du music-hall. Dusty Springfield et les Moody Blues s'inspiraient, quant à eux, de la musique soul, tandis que les Bachelors, Chad & Jeremy, Tom Jones et Petula Clark incarnaient un style de variété pop qui visait directement un marché adulte ou familial. Et si l'élan initial de la British Invasion commençait à s'essouffler à la fin de l'année 1965, la variété des genres musicaux qui connurent le succès aux États-Unis en 1966 et en 1967 n'en était que plus prononcée : le New Vaudeville Band, les Troggs, Donovan, les Hollies, Crispian St Peters, Lulu, Engelbert Humperdinck, Van Morrison, les Bee Gees, Procol Harum, les Who et le Spencer Davis Group

proposaient une musique teintée de country, de folk, de rhythm 'n' blues, de vaudeville et de musique classique, qu'ils présentaient chacun à leur façon.

La présence des artistes britanniques aux États-Unis a souvent été présentée comme un phénomène continu, cohérent, mais il y eut, de fait, des divisions considérables, à la fois personnelles et professionnelles, parmi les musiciens eux-mêmes. L'affirmation de Jeff Beck selon laquelle « Lulu, Herman's Hermits et toutes ces bouses étaient tout bonnement des plaies [...]. Je ne pouvais pas supporter ces disques » (Palmer, 1995 : 117) illustre de manière flagrante le manque de cohésion au sein de l'apparente unité historique de la British Invasion. Malgré tout, pour les musiciens qui aspiraient à faire carrière en Amérique, le démantèlement des barrières traditionnelles en raison de la British Invasion était une source d'inspiration. Pour beaucoup d'artistes et de compositeurs américains, la menace représentée par ces étrangers inconnus (dont la plupart écrivaient leurs propres chansons) était d'ailleurs immense. Jay Siegal, le chanteur principal des Tokens, remarqua par exemple qu'« il était impossible de faire passer un disque [en radio] à moins d'avoir un accent anglais » (Emerson, 2006 : 195). Le compositeur Ellie Greenwich déclara :

« Nous sommes tous prêts à dire, "Écoutez, c'était sympathique [mais] il n'y a plus de place pour nous". Je crois qu'une peur mortifère s'était installée chez les auteurs, de sorte que nous ne savions plus quoi écrire [...]. Chacun de nous a paniqué, nous avons pris peur. » (Betrock, 1982 : 173)

Et Elvis Presley lui-même fut contraint de réfléchir aux éventuelles conséquences pour la suite de sa carrière :

« Il voyait les Beatles et toute la British Invasion comme une menace, et cela l'exaspérait d'être largement perçu comme dépassé. [...] Force était de constater que ses disques ne se vendaient plus comme par le passé, qu'ils n'avaient plus la même importance qu'auparavant. Il admirait les Beatles, il se sentait menacé par les Beatles [...]. Plus que tout, il leur enviait la liberté qu'ils semblaient manifestement ressentir et afficher. » (Guralnick, 1999 : 207)

L'amélioration drastique du statut des productions culturelles britanniques aux États-Unis dans les années 1960 ne se limitait pas aux musiques populaires. Dans la continuité de l'impact des Beatles et de la British Invasion, on peut citer l'exemple de films à succès, dont beaucoup étaient en réalité britanniques dans leur forme, leur contenu ou leur origine. En plus de l'extraordinaire succès commercial des James Bond, des films comme *Lawrence d'Arabie* (David Lean, 1963), *Tom Jones* (Tony Richardson, 1964), *My Fair Lady* (George Cukor, 1965), *Un Homme pour l'éternité* (Fred Zinnemann, 1966) et *Oliver!* (Carol Reed, 1968) furent primés aux Oscars. Les acteurs britanniques Rex Harrison, Peter O'Toole, Paul Scofield, Albert Finney, Julie Andrews, Julie Christie, Maggie Smith et Glenda Jackson remportèrent quant à eux des Oscars en tant que « meilleurs acteurs principaux ». Dans l'univers de la mode, la réputation internationale de Carnaby Street permit de faire connaître aux États-Unis des stylistes comme Mary Quant, Barbara Hulanicki ou Zandra Rhodes et, à Broadway, des comédies musicales britanniques comme *Oliver!*, *Ah Dieu! Que la*

guerre est jolie, *Stop the World I Want to Get Off* et *Half a Sixpence* étaient à l'affiche. Après que l'américanité avait été vue, pendant des années, comme un élément désirable, voire essentiel de la culture populaire au Royaume-Uni, l'identité britannique s'imposait désormais comme la composante-clef de la portée culturelle aux États-Unis.

À mesure que les États-Unis retrouvaient un certain contrôle sur leur propre musique, de nombreux musiciens qui avaient été influencés par la musique des Beatles et la British Invasion se retrouvèrent projetés sur le devant de la scène. Certains (les Monkees, les Beau Brummels) furent sciemment recrutés pour imiter le son et l'apparence des groupes de la British Invasion ; d'autres (les McCoys, Paul Revere & the Raiders) abandonnèrent ou modifièrent leur personnalité scénique antérieure afin d'exploiter au mieux les opportunités commerciales correspondantes ; d'autres encore (les Byrds, les Lovin' Spoonful) mirent au point des stratégies musicales authentiques, inspirées par l'énergie et l'innovation des groupes britanniques ; certains artistes et auteurs-compositeurs-interprètes (Bob Dylan, les Beach Boys) changèrent assez radicalement leur parcours musical en réaction à ces nouvelles tendances ; d'autres enfin (Grateful Dead, Buffalo Springfield) décidèrent de se tourner vers la musique après avoir constaté le potentiel de créativité qu'y avaient introduit les Beatles, les Rolling Stones et leurs homologues.

Lorsque, à la fin des années 1960, la relative simplicité de la pop céda le pas aux complexités du rock, la diversité des styles et des influences caractéristiques de la musique des groupes britanniques comptaient parmi ses principes fondamentaux.

Carosso soutient que « c'était là son principal facteur habilitant [...]. La British Invasion fut déterminante dans l'émergence d'une scène rock dans la seconde moitié des années 1960, ce qui guida la musique populaire américaine dans de très nombreuses et nouvelles directions transatlantiques » (Carosso, 2014 : 138). De plus, une fois acceptée l'idée que les artistes britanniques pouvaient être compétitifs sur le marché américain, de nombreux musiciens des décennies suivantes – Led Zeppelin, Pink Floyd, Elton John, U2, Fleetwood Mac, Phil Collins, Rod Stewart, Police, Queen, George Michael, Adele, One Direction – continuèrent de recueillir les fruits de la percée initiale réussie par les Beatles dans les années 1960.

Conclusion

L'annonce de nouveaux mouvements culturels met souvent en exergue l'importance d'un moment donné – la chorégraphie en scène du *Sacre du Printemps* de Stravinsky par Nijinski au Théâtre des Champs-Élysées en mai 1913, la première exposition publique des *Demoiselles d'Avignon* de Picasso au Salon d'Antin en juillet 1916, la première du *Chanteur de Jazz* d'Alan Crosland au Théâtre Warner de New York en octobre 1927, etc. Dans le domaine des musiques populaires, on pourrait citer la première diffusion radiophonique de « That's Alright Mama » d'Elvis Presley sur une radio de Memphis, WHBQ, en juillet 1954, ou l'apparition de Bob Dylan au Newport Folk Festival en juillet 1965. Pour ces exemples, comme pour d'autres, la validité historique du moment dépend de l'association de deux réactions : la

sensation, de la part de ceux qui étaient présents, d'avoir assisté à un événement inhabituel, radical, voire choquant (et ce, indépendamment des jugements de valeur immédiats) ; et la conscience, de la part du créateur, d'avoir produit quelque chose qui soit à la fois innovant et durable.

Lorsque les Beatles apprirent le succès d'« I Want to Hold Your Hand » aux États-Unis, ces deux conditions étaient remplies. Pour ceux qui ne faisaient pas partie de l'environnement immédiat des Beatles, le fait même qu'un *single* passe, aussi rapidement, de la quarante-troisième à la première place des hit-parades américains, était quelque chose d'extraordinaire. Pour le groupe et son entourage, il s'agissait de revendiquer une politique musicale osée, rodée pendant plusieurs années dans les clubs de Liverpool et de Hambourg, et volontairement maintenue malgré les réactions à chaud des industries de la musique britannique et américaine. Les Beatles avaient confiance en leurs propres capacités, non pas en raison d'une quelconque arrogance, mais en raison de leur expérience, comme l'expliquera plus tard Lennon au magazine *Rolling Stone*.

« Nous étions vraiment des professionnels lorsque nous sommes arrivés ici. Nous avons appris les règles du jeu, nous pouvions tout gérer. Nous étions bien. Je sais que dans l'avion, je m'étais dit : "Nous n'y arriverons jamais" [...]. Mais c'est un trait de mon tempérament. Nous savions que nous pouvions vous écraser si nous pouvions simplement avoir une emprise sur vous. » (Wenner, 1971 : 12)

Une fois que les Beatles eurent cette emprise sur les États-Unis, il était inévitable que d'autres artistes britanniques suivent et soient promus de la même

façon. Le *Ed Sullivan Show* joua à nouveau un rôle crucial dans la présentation de ces artistes au public américain. Au cours des 12 mois qui suivirent la première apparition des Beatles dans cette émission, elle accueillit, parmi ses invités, les Dave Clark Five, les Searchers, Dusty Springfield, Gerry & the Pacemakers, Billy J. Kramer & the Dakotas, Helen Shapiro, les Animals, les Rolling Stones, et Peter & Gordon.

Quelques années avant le déclenchement de la British Invasion, l'écrivain Doris Lessing avait souligné l'importance d'un autre bouleversement dans le domaine des arts. Se référant à une nouvelle espèce d'auteurs anglais (les *angry young men* des années 1950), elle avait affirmé que « lorsqu'une classe jusqu'ici muette est mise en parole, cela provoque une poussée de vitalité en littérature »

(Maschler, 1957 : 22). La comparaison avec les Beatles est évidente. Lorsque leur musique finit par se frayer un chemin dans le discours culturel contemporain, elle généra une impulsion qui en emporta d'autres. Et cet élan ne fut pas déclenché par la parution d'« I Want to Hold Your Hand », ni par l'arrivée des Beatles à New York, ni même par la réaction des 73 millions de spectateurs dans les foyers américains à l'occasion de leur premier passage télévisé. La prise de conscience des Beatles, de Brian Epstein et de George Martin devant l'immensité de ce qui allait suivre et du rôle qu'ils allaient jouer ne pouvait se produire qu'après qu'ils furent informés du succès du disque. Or c'est à Paris, à l'Hôtel George V, que cette information leur parvint. À ce moment, dans ce lieu précis, « l'Amérique était tombée » (Martin & Hornsby, 1979 : 13) et la British Invasion était née.

Bibliographie

ASSAYAS Michka & MEUNIER Claude (1996), *The Beatles and the Sixties*, New York, Henry Holt.

BANGS Lester (1992), « The British Invasion », in DECURTIS Anthony & HENKE James (eds.), *The Rolling Stone Illustrated History of Rock & Roll*, New York, Random House, p. 199-208.

BEATLES THE (2000), *Anthology*, Londres, Cassell.

BETROCK Alan (1982), *Girl Groups : The Story of a Sound*, New York, Delilah.

BOOKER Christopher (1969), *The Neophiliacs : The Revolution in English Life in the Fifties and Sixties*, Londres, Collins.

BRADLEY Dick (1992), *Understanding Rock 'n' Roll : Popular Music In Britain 1955-1964*, Buckingham, Open University Press.

CAROSSO Andrea (2014), « The Paradox of Re-Colonization : The British Invasion of American Music and the Birth of Modern Rock », in KOSC Grzegorz, JUNCKER Clara, MONTEITH

- Sharon & WALDSCHMIDT-NELSON Britta (eds.), *The Transatlantic Sixties*, New York, Transcript-Verlag.
- CATEFORIS Theo (ed.) (2007), *The Rock History Reader*, New York, Routledge.
- COLEMAN Ray (1989), *Brian Epstein*, Londres, Viking.
- CONNOLLY Ray (1981), *John Lennon*, Londres, Fontana.
- DAVIES Hunter (1968), *The Beatles*, Londres, William Heinemann.
- DE CAUNES Antoine (2007), *Concert privé*, Canal +, 22 octobre.
- DETTMAR Kevin (2006), « The Beatles », in KASTAN David Scott (ed.), *The Oxford Encyclopedia Of British Literature*, Oxford, Oxford University Press, p. 137-140.
- EHRENREICH Barbara, HESS Elizabeth & JACOBS Gloria (1992), « Beatlemania : Girls Just Want To Have Fun », in LEWIS Lisa A. (ed.), *The Adoring Audience*, Londres, Routledge, p. 84-106.
- EMERSON Ken (2006), *Always Magic In The Air*, Londres, Fourth Estate.
- EPSTEIN Brian (1964), *A Cellarful of Noise*, Londres, Souvenir Press.
- FITZGERALD Jon (2000), « Lennon-McCartney and the Early British Invasion 1964-6 », in INGLIS Ian (ed.), *The Beatles, Popular Music and Society*, Londres, Macmillan, p. 53-85.
- FRIEDLANDER Paul (1996), *Rock and Roll : A Social History*, Boulder (CO), Westview.
- GILLET Charlie (1971), *The Sound of the City*, Londres, Sphere.
- GOULD Jonathan (2007), *Can't Buy Me Love : The Beatles, Britain and America*, New York, Harmony.
- GURALNICK Peter (1999), *Careless Love : The Unmaking of Elvis Presley*, New York, Little, Brown & Company.
- HOGGART Richard (1957), *The Uses of Literacy*, Londres, Chatto & Windus.
- INGLIS Ian (2012), *The Beatles in Hamburg*, Londres, Reaktion.
- LENNON Cynthia (1978), *A Twist of Lennon*, Londres, W. H. Allen.
- LEWIS Bunny (1962), « Bunny Lewis Answers Back », *New Musical Express 10th Anniversary Magazine*, p. 69.
- LEWISOHN Mark (2013), *All These Years : The Beatles Tune In*, Londres, Little, Brown & Company.
- LIESENFELD Thierry (2004), *Les Beatles et la France sont des mots qui vont très bien ensemble*, Bègles, Castor Astral.
- MACDONALD Ian (1994), *Revolution In The Head*, Londres, Fourth Estate.
- MARCUS Greil (1992), « The Beatles », in DECURTIS Anthony & HENKE James (eds.), *The Rolling Stone Illustrated History of Rock & Roll*, New York, Random House, p. 209-222.
- MARTIN George & HORNSBY Jeremy (1979), *All You Need Is Ears*, New York, St Martin's Press.
- MASCHLER Tom (ed.) (1957), *Declaration*, Londres, MacGibbon & Kee.
- MCCABE Peter & SCHONFIELD Robert D. (1972), *Apple to the Core*, Londres, Martin Brian & O'Keefe.

Le déclenchement de la British Invasion

- MILES Barry (1997), *Paul McCartney : Many Years from Now*, Londres, Secker & Warburg.
- MILLS C. Wright (1959), *The Sociological Imagination*, New York, Oxford University Press.
- NORMAN Philip (1981), *Shout!*, Londres, Hamish Hamilton.
- (2008), *John Lennon*, Londres, Harper Collins.
- PALMER Robert (1995), *Rock & Roll : An Unruly History*, New York, Harmony.
- PERONE James A. (2008), *Mods, Rockers, and the Music of the British Invasion*, Santa Barbara (CA), Praeger.
- POULET Gérard (1993), « Popular Music », in COOK Malcolm (ed.), *French Culture Since 1945*, Londres, Longman, p. 192-214.
- PUTERBAUGH Parke (1988), « The British Invasion », *Rolling Stone*, n° 530, 14 July, p. 80-80K.
- RAYL A. J. S. & GUNTHER Curt (1989), *Beatles '64*, New York, Doubleday.
- SANDBROOK Dominic (2006), *White Heat*, Londres, Little, Brown & Company.
- s.n. (1961), « Britain Resists American Trends », *New Musical Express 1962 Annual*, p. 60-61.
- SHUKER Roy (1998), *Key Concepts in Popular Music*, Londres, Routledge.
- SMITH Alan (1963), « Lifelines of the Beatles », *New Musical Express*, 15 February, p. 9.
- SPITZ Bob (2006), *The Beatles*, New York, Little, Brown & Company.
- SUTCLIFFE Pauline & THOMPSON Douglas (2001), *The Beatles' Shadow : Stuart Sutcliffe and His Lonely Hearts Club*, Londres, Sidgwick & Jackson.
- VALLÉE Jean-François (1975), *Un Jour Futur*, Antenne 2, 28 juin.
- WEINSTEIN Donna (1998), « The History of Rock's Past Through Rock Covers », in SWISS Thomas, SLOOP John & HERMAN Andrew (eds.), *Mapping The Beat : Popular Music And Contemporary Theory*, Londres, Blackwell, p. 137-151.
- WENNER Jann (1971), *Lennon Remembers*, Londres, Penguin.
- WILKINS Charlotte & INGLIS Ian (2015), « Fashioning the Fab Four : The Visual Identities of the Beatles », *Fashion, Style & Popular Culture*, n° 2-2, p. 207-221.
- WOMACK Kenneth (2014), « The Man Who Hit Pause », in NUSSBAUM Ben (ed.), *The Beatles*, Irvine (CA), i-5 Publishing, p. 78-82.