

Université de Montréal

*De personae à personnages*

**Fictionnaliser les stars : l'écosystème narratif des Beatles**

par Emmelyne Péault

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté

en vue de l'obtention du grade de M.A.

en Études Cinématographiques

Août 2018

© Emmelyne Péault, 2018

## Résumé

Ce projet de recherche-crédation explore le processus de fictionnalisation de la star de musique populaire au cinéma et dans les médias à travers l'exemple des Beatles. Nous observerons comment ces figures musicales iconiques, au fil de leurs multiples mises et remises en scène, se transformeront en quatre personnages transfictionnels autour desquels se développe un univers narratif transmédiatique entre réalité et fiction que nous tenterons de cartographier. Un univers dont nous décrivons la genèse, les principes et le fonctionnement et dont nous interrogerons les limites. Une exploration à la fois conceptuelle et créative qui s'accompagnera de la réalisation d'un long-métrage documentaire, *Without the Beatles*. Une symphonie d'incarnations et de variations autour des personnages de John, Paul, George et Ringo.

**Mots-clés :** The Beatles, cinéma, musique, *world-building*, transfictionnalité, écosystème narratif, performance, personnificateur, *tribute artist*.

## Abstract

This research-creation project is a study on the fictionalisation of pop stars in the context of cinema and media in general, focusing on The Beatles as an example. We observe how The Beatles, from iconic musical figures, transformed into four transfictional characters through their iterative transmedial storytelling. This process resulted in the formation of a narrative universe which blurred the lines of reality and fiction. A universe which we will attempt to map and explore while describing its genesis, principles and functioning as well as by questioning its limits. This study is both conceptual and creative and accompanies the production of a feature length documentary, *Without the Beatles*. A symphony of embodiments and variations centered around the personalities of John, Paul, George and Ringo.

**Keywords:** The Beatles, music, film, world-building, transfictionality, narrative ecosystem, performance, impersonator, tribute artists.

# Table des matières

|                                                                                                            |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Résumé.....                                                                                                | i   |
| Abstract.....                                                                                              | ii  |
| Table des matières.....                                                                                    | iii |
| Liste des illustrations.....                                                                               | v   |
| Remerciements.....                                                                                         | ix  |
| Introduction.....                                                                                          | 1   |
| 1. De personae à personnages : les Beatles au cinéma.....                                                  | 9   |
| 1.1. La naissance des personnages Beatles : image, identité et autofiction.....                            | 11  |
| 1.2. Les réactualisations cinématographiques des personnages Beatles.....                                  | 22  |
| 2. <i>'Telling the tale of The Beatles'</i> .....                                                          | 35  |
| 2.1. La construction d'un univers narratif : entre fiction et non-fiction, histoires et Histoire.....      | 40  |
| 2.2. Cartographier l'univers narratif des Beatles : le modèle de l'écosystème.....                         | 49  |
| 3. <i>Without the Beatles</i> : variations autour de John, Paul, George et Ringo.....                      | 55  |
| 3.1. <i>'Let's pretend'</i> : trois portraits de jeux.....                                                 | 58  |
| 3.1.1. <i>Ringer Star</i> : <i>'embodied impersonation'</i> ou la stratégie mimétique du caméléon.....     | 60  |
| 3.1.2. <i>The McCartney Years</i> : <i>'the star performance'</i> ou la stratégie narcissique du paon..... | 61  |
| 3.1.3. <i>The Fab Four</i> : <i>'stylized suggestion'</i> ou la performance analogique.....                | 64  |
| 3.2. Une symphonie de la référence.....                                                                    | 66  |
| 3.2.1. <i>Un travail de l'intertexte</i> .....                                                             | 67  |

|                                                  |    |
|--------------------------------------------------|----|
| 3.2.2. <i>Un essai transfictionnel</i> .....     | 69 |
| Conclusion.....                                  | 71 |
| Bibliographie.....                               | i  |
| Filmographie .....                               | v  |
| Œuvres incluses dans l'écosystème narratif ..... | vi |

## Liste des illustrations

|                                                                                                                                                                                                                                                                 |    |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Fig. 1 : John célèbre ses vingt et un ans à Paris avec Paul. Fiona Fu, <i>Beatle Kindergarten 'Lesson Four'</i> , 2012.....                                                                                                                                     | 4  |
| Fig. 2 : Caricature réalisée lors de ce dit concours. Jeanne Moulins, <i>John &amp; Yoko</i> , 2010. ....                                                                                                                                                       | 5  |
| Fig. 3 : Photogramme du film <i>The First U.S. Visit</i> (Apple, 1991), un remontage du film originel des Maysles (1964).....                                                                                                                                   | 11 |
| Fig. 4 : Photogramme du film <i>A Hard Day's Night</i> (Richard Lester, 1964).....                                                                                                                                                                              | 11 |
| Fig. 5 : Photogramme du film <i>The First U.S. Visit</i> (Apple, 1991), un remontage du film originel des Maysles (1964). ....                                                                                                                                  | 12 |
| Fig. 6 : Photogramme du film <i>A Hard Day's Night</i> (Richard Lester, 1964).....                                                                                                                                                                              | 12 |
| Fig. 7 : Photogramme du film <i>The First U.S. Visit</i> (Apple, 1991), un remontage du film originel des Maysles (1964). ....                                                                                                                                  | 12 |
| Fig. 8 : Photogramme du film <i>A Hard Day's Night</i> (Richard Lester, 1964).....                                                                                                                                                                              | 12 |
| Fig. 9 : Photogramme du film <i>The First U.S. Visit</i> (Apple, 1991), un remontage du film originel des Maysles (1964). ....                                                                                                                                  | 12 |
| Fig. 10 : Photogramme du film <i>A Hard Day's Night</i> (Richard Lester, 1964).....                                                                                                                                                                             | 12 |
| Fig. 11 : Photogramme du film <i>A Hard Day's Night</i> (Richard Lester, 1964).....                                                                                                                                                                             | 17 |
| Fig. 12 : Photogramme du film <i>A Hard Day's Night</i> (Richard Lester, 1964).....                                                                                                                                                                             | 17 |
| Fig. 13 : Photogramme du film <i>A Hard Day's Night</i> (Richard Lester, 1964). Lors de la scène d'ouverture, les Beatles se 'cachent' afin d'échapper aux hordes de fans.....                                                                                  | 18 |
| Fig. 14 : Photogramme du film <i>A Hard Day's Night</i> (Richard Lester, 1964). Lorsqu'une scène de <i>Beatlemania</i> attend le groupe à la sortie du train, ceux-ci déjoueront les fans en traversant une rangée de taxis afin d'atteindre leur voiture. .... | 18 |
| Fig. 15 : Photogramme du film <i>A Hard Day's Night</i> (Richard Lester, 1964). George versus le directeur artistique. ....                                                                                                                                     | 20 |
| Fig. 16 : Photogramme du film <i>A Hard Day's Night</i> (Richard Lester, 1964). John versus la maquilleuse <i>posh</i> . ....                                                                                                                                   | 20 |

|                                                                                                                                                                                                                                              |    |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Fig. 17 : Photogramme du film <i>A Hard Day's Night</i> (Richard Lester, 1964). Ringo versus le grand-père de Paul. ....                                                                                                                     | 20 |
| Fig. 18 : Paul McCartney et Isla Blair lors de sa scène individuelle dans <i>A Hard Day's Night</i> (Richard Lester, 1964). ....                                                                                                             | 21 |
| Fig. 19 : Photogramme du film <i>Help!</i> (Richard Lester, 1965). Ext. : les 'two-up-two-down', foyer des Beatles, inchangés par leur succès. ....                                                                                          | 26 |
| Fig. 20 : Photogramme du film <i>Help!</i> (Richard Lester, 1965). Int. : la supercherie se révèle. .                                                                                                                                        | 26 |
| Fig. 21 : Photogramme du film <i>Help!</i> (Richard Lester, 1965). George ordonne à son jardinier de tondre son tapis-pelouse ; ce dernier utilisera un dentier mécanique. ....                                                              | 26 |
| Fig. 22 : Photogramme du film <i>Help!</i> (Richard Lester, 1965). Paul et son orgue rétractable. .                                                                                                                                          | 26 |
| Fig. 23 : Photogramme du film <i>Help!</i> (Richard Lester, 1965). Les Beatles arrivent aux Bahamas. ....                                                                                                                                    | 27 |
| Fig. 24 : Photogramme du film <i>Help!</i> (Richard Lester, 1965). Ringo, George et Paul se mitraillent. ....                                                                                                                                | 27 |
| Fig. 25 : The Beatles, <i>Red / 1962-1966</i> . La photographie fut prise en 1962 dans les locaux d'EMI, leur maison de disque. Elle servit de pochette à leur premier album, <i>Please Please Me</i> (1962). ....                           | 28 |
| Fig. 26 : The Beatles, <i>Blue / 1967-1970</i> . Une reconstitution, sept ans plus tard, bouclant la boucle. En effet, cette photographie avait à l'origine été pensée pour la pochette de leur dernier album, <i>Let It Be</i> (1970). .... | 28 |
| Fig. 27 : Photogramme du court-métrage <i>Penny Lane</i> (Peter Goldmann, 1967). Les Beatles sous leur nouvelle apparence. ....                                                                                                              | 29 |
| Fig. 28 : Photogramme du court-métrage <i>Penny Lane</i> (Peter Goldmann, 1967). Les Beatles métamorphosés dépassent leurs instruments symboliques, érigés comme sculptures extérieures, tels les vestiges d'un passé. ....                  | 29 |
| Fig. 29 : Photogramme du court-métrage <i>Strawberry Fields Forever</i> (Peter Goldmann, 1967). ....                                                                                                                                         | 29 |
| Fig. 30 : The Beatles, <i>Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band</i> (1967). ....                                                                                                                                                             | 29 |
| Fig. 31 : Photogramme du film <i>Magical Mystery Tour</i> (The Beatles, 1967). Paul et Ringo en magiciens. ....                                                                                                                              | 30 |
| Fig. 32 : Photogramme du film <i>Magical Mystery Tour</i> (The Beatles, 1967). Les Beatles psychédéliques. ....                                                                                                                              | 30 |
| Fig. 33 : Photogramme du film <i>Magical Mystery Tour</i> (The Beatles, 1967). 'I am the walrus, goo goo, g'joob'. ....                                                                                                                      | 30 |

|                                                                                                                                                                                                               |    |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Fig. 34 : Photogramme du film <i>Yellow Submarine</i> (George Dunning, 1968). Les personnages Beatles ‘avant-gardistes’ de 1967.....                                                                          | 31 |
| Fig. 35 : Photogramme du film <i>Yellow Submarine</i> (George Dunning, 1968). Les personnages Beatles se transforment en <i>Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band</i> . .....                                 | 31 |
| Fig. 36 : Photogramme du film <i>Let It Be</i> (Michael Lindsay-Hogg, 1970). L’ultime concert sur le toit de janvier 1969. ....                                                                               | 34 |
| Fig. 37 : Les magiciens Beatles de <i>Magical Mystery Tour</i> donnent un cours à Poudlard à l’époque des parents d’Harry Potter. ‘glockgal’, <i>Harry Potter (Marauder Era) and The Beatles</i> , 2010. .... | 46 |
| Fig. 38 : Les Beatles sont représentés selon les caractéristiques de leurs différentes maisons. ‘nowhere-little-girl’, <i>The Beatles at Hogwarts</i> , 2017.....                                             | 46 |
| Fig. 39 : L’écosystème narratif des Beatles. ....                                                                                                                                                             | 50 |
| Fig. 40 : L’audition de George. Fiona Fu, <i>Beatle Kindergarten ‘Lesson One’</i> , 2011.....                                                                                                                 | 52 |
| Fig. 41 : Affiche de <i>Without the Beatles</i> , réalisée par Alexandra Mantice, 2017. ....                                                                                                                  | 59 |
| Fig. 42 : Photogramme du film <i>Without the Beatles</i> (2017). Ringer Star se prépare à sa performance.....                                                                                                 | 60 |
| Fig. 43 : Photogramme du film <i>Without the Beatles</i> (2017). Ringer Star sur scène, avec une fan. ....                                                                                                    | 61 |
| Fig. 44 : Photogramme du film <i>Without the Beatles</i> (2017). Yuri <i>soundcheck</i> son piano.....                                                                                                        | 62 |
| Fig. 45 : Yuri et Jennifer en Paul et Linda, <i>backstage</i> lors d’un concert des McCartney Years en juin 2017 au Massachusetts.....                                                                        | 63 |
| Fig. 46 : Photogramme du film <i>Without the Beatles</i> (2017). John Macdonald en John Lennon de <i>Let It Be</i> . ....                                                                                     | 64 |
| Fig. 47 : Photogramme du film <i>Without the Beatles</i> (2017). The Fab Four en Fab Four.....                                                                                                                | 65 |
| Fig. 48 : Photogramme du film <i>Without the Beatles</i> (2017). “Ringo and Paul, reunited!” .....                                                                                                            | 66 |
| Fig. 49 : Photogramme du film <i>Without the Beatles</i> (2017). Ringer et Ringo magicien : “Where’s the bus?”.....                                                                                           | 70 |

*To my ~~wasted~~ time,  
spent bathing in the twisted pleasures of pondering possibility.*

## Remerciements

À tous celles et ceux qui m'ont accompagné lors de ce voyage qu'ont été mes trois années de maîtrise :

Romain Ballet, pour ta patience, ton soutien inconditionnel et ta confiance, sachant toujours user de ton pragmatisme afin de me rappeler au calme ; promis, les Beatles, je n'en parlerais plus.

Clara Bich, ma chère co-monteuse, tu as su faire des nuits passées en salle de montage une aventure des plus merveilleuses.

Toutes mes autres Reines – Tamara, Camille, Féroë, Charlotte, Alex – chères compagnes de route à bord du carrosse de la maîtrise.

Sidney Soriano, cher partenaire d'accablement, d'amertume et de désenchantement au son de Mylène.

Antoine Menecier, pour ton amitié ; tes commentaires, conseils, réflexions, divagations et digressions, toujours dotés d'un brin de sarcasme, m'ont été d'une aide précieuse.

Jeanne Moulins, pour avoir su prendre le relais à la barre lorsque j'eus besoin de fermer les yeux et me laisser voguer.

Mathilde Ballet, pour avoir sublimé mon pèlerinage au berceau liverpuldien du 'beatle-isme'.

Françoise Monfort, pour ton mentorat littérature, cinéma et rock'n'roll.

À tous celles et ceux qui ont permis à ce projet de recherche-crédation de voir le jour :

Marta Boni, pour tes conseils et tes commentaires jusqu'aux derniers instants de ce parcours ; ce sont tes approches et tes recherches qui ont ouvert un nouvel horizon de possibles aux miennes et m'ont permis de bâtir les ponts entre mes différentes réflexions et intuitions créatives.

Serge Cardinal, pour ta confiance, ton soutien et l'espace de réflexion créative que fut le laboratoire de création sonore, où l'accueil fut des plus chaleureux.

Tous les membres de La Création Sonore, pour votre écoute et vos encouragements. Et tout particulièrement Ariel Harrod, pour le temps et la dévotion que tu as accordés à la conception sonore de *Without the Beatles* ; ce fut un immense plaisir et privilège d’y travailler avec toi.

Tous les conseillers techniques du département – Julie, Bruno, Serge, Clarence, Adrian – pour avoir su répondre aux besoins pratiques de ce projet de création quelque peu ambitieux.

Mike Callahan and Yuri Pool, my favorite Ringo and Paul, thank you for your trust. This project would never have become what it has without you; your devotion to your art has truly been inspirational.

À ma famille :

Renée Péault, Marcel Péault et Louise Parnell, pour votre soutien inconditionnel.

Pauline Hampshire, my wonderful mum, for being the strong, inspirational woman that you are and for always reminding me that there is good to be taken out of both the ups and downs of life.

Mon cher père, Stéphane Péault, pour avoir initié, accepté et encouragé ces vingt années d’obsession pour les Beatles. Aurais-tu pensé que j’en finirai ainsi lorsque je jubilais sur mon tricycle au rythme de ‘*Drive My Car*’ rue Racine ? Merci pour l’amour de la musique que tu m’as inculqué, et tous les plaisirs que nous avons pu y partager.

À tous les artistes lus, vus et entendus dont les mots, les images et les notes viennent peupler chaque ligne de ce mémoire jusqu’à en former la bande originale de mes excursions fictionnelles.

Et plus que tout, à mes *Fab Four*, les ‘vrais’ et tous ceux que j’ai pu créer.

John, Paul, George and Ringo, I give all my loving to you.

# Introduction

« *Memories of movies are strand over strand with memories of my life* »

— Stanley Cavell, *The World Viewed*, p. xix

Il y a quelques années, mon père est rentré de la Convention du Disque, tenue deux fois l'an Porte de Champerret, avec bien plus qu'un stock de vinyles sous le bras. Parmi les 33 tours de Bryan Ferry et Humble Pie et les quelque 45 tours d'un obscur groupe de rock progressif français, quatre visages familiers me faisaient de l'œil depuis le couvercle d'une boîte rectangulaire. Un *Trivial Pursuit*. Mais pas n'importe lequel : un *Trivial Pursuit* spécial Beatles.

On a testé nos connaissances en famille, tous se regroupant en équipe contre moi « parce que sinon ce serait de la triche » ; mon père profitant de chacune de mes mauvaises réponses pour s'exclamer d'un ton moqueur : « Beh alors, tu la connais ton histoire ? ». Parce que l'on aurait pu connaître le catalogue des Beatles sur le bout des doigts et tout de même échouer pathétiquement à ce jeu infernal. Les questions demandant à connaître le numéro d'immatriculation visible sur la Volkswagen Beetle figurant à l'arrière-plan de la pochette d'*Abbey Road* forçaient le savoir musical, lui, à être relégué au dernier plan. Dans ce jeu, cela ne m'a jamais été utile de savoir que le fameux *fill* de batterie dans '*Here Comes The Sun*' était construit sur une mesure à sept temps.

Régulièrement revenait la question à choix multiples : qui a fait ci, qui a dit quoi ? Quatre réponses possibles : *John, Paul, George or Ringo* ? C'est en voyant mes parents passer de longues minutes à débattre si la bonne réponse était John ou George, parce que ce n'était tout simplement pas « du genre » des deux autres, que pour la première fois je me suis rendu compte à quel point la manière dont nous pensions les Beatles était un phénomène complexe. En pleine période de révision pour mes examens en littérature anglaise, je n'ai pu m'empêcher de dresser

un parallèle entre l'échange dont j'étais témoin et le contenu des fiches de lectures dont j'allais tirer mes argumentaires : caractérisations, motivations des personnages et progressions narratives interprétées au fil des pages.

Bien que je ne me souvienne ni de sa formulation ni de son contenu, je me rappelle vivement que factuellement la réponse à la question m'échappait mais que mon instinct ne cessait de me répéter qu'il s'agissait de George. Pourquoi ? Parce que cela correspondait au personnage de George dans le récit que constituait leur Histoire<sup>1</sup>. Ma logique interne me frappa : soudainement, je me rendais compte que depuis toujours, j'imaginai les Beatles d'une manière identique à celle dont je m'imaginai les personnages des romans que je dévorais, tel un long scène-à-scène dont je comblais instinctivement les ellipses par les flashes éclectiques d'un possible. Au travers des cartes-questions se développait un récit où se déployaient quatre personnages à l'existence déterminée par une suite d'évènements dont il fallait reconstituer la chronologie en émettant des liens propositionnels. Un récit qui se révélait plus complexe encore lorsque l'on tirait la catégorie *Beatles Movies* et que les questions convoquaient soudainement à la fois les personnages John, Paul, George et Ringo et leurs alter ego réels que le jeu ne s'inquiétait de dissocier. Une dualité chez les personnages qui s'exprimait jusque dans la division binaire de l'Histoire de leur carrière, influencée par les compilations *Red* (1962-1966) et *Blue* (1967-1970), et dont la fracture représentait la mort des *Mop-Tops* et leur résurrection par métamorphose soudaine en réels artistes de pop 'avant-gardiste' : « ça ressemble au John de l'album *Rouge*, mais le George de l'album *Bleu* aurait très bien pu dire ça ! ». Une distinction qui me semblait avant tout visuelle et esthétique avait alors des répercussions directes sur la manière de penser les Beatles en présentant une cassure dans l'évolution du personnage à l'origine de notre récit.

L'univers musical des Beatles se révélait alors indissociable d'un univers visuel et médiatique interprété de manière narrative. Une image et une identité associées à une mythologie qu'eux-mêmes avaient construite et qu'aujourd'hui nous nous amusons à reconstituer à travers un jeu de *Trivial Pursuit*.

---

<sup>1</sup> J'utilise ici ce terme afin de désigner le texte que formerait l'historiographie des Beatles, c'est-à-dire un matériau brut, factuel, ancré dans le réel ; un récit d'évènements, pour reprendre le terme de Paul Veyne (1971).

Je repensais alors à comment ma fascination pour les Beatles était née, encore enfant, et qui, depuis, revenait me frapper par vagues. Un soir, similaire à celui de notre aventure autour du *Trivial Pursuit*, mon père était rentré du travail avec deux VHS sous le bras : *A Hard Day's Night* (Richard Lester, 1964) et *Help!* (Richard Lester, 1965). Ces deux films ont défini la manière dont je perçois les Beatles aujourd'hui et bien qu'ayant maintenant conscience qu'il s'agisse de dramatisations, les frontières entre réel et fiction en restent brouillées à jamais suite au filtre imposé par mes œillères enfantines.

À travers les pages de leur autobiographie commune, *Anthology* (The Beatles 2000), les aventures de leurs alter ego fictionnels s'inséraient comme des possibles de cette réalité factuelle et ma lecture de leur histoire reposait presque entièrement sur ces portraits et caractérisations 'officiels'. Les personnages de John, Paul, George et Ringo transcendaient le texte, menant une existence prête à recevoir toutes variations possibles de notre imaginaire. Et pourtant, toujours dans une volonté de plausibilité, guidée par cette chronologie assimilée au fil des ouvrages historiographiques – dont je possède un nombre suffisant à remplir une bibliothèque.

Au-delà du papier, sur la vaste toile de l'internet, fans et spécialistes se regroupent pour prolonger l'expérience, « telling the tale of The Beatles » (Inglis 2003, p. 77). *The Beatles Bible*, site web créé par les fans pour les fans, propose parmi ses fonctionnalités encyclopédiques un *day-by-day* accompagné d'une cartographie interactive permettant de situer les multiples lieux visités. Dans la section commentaires et l'onglet forum, place aux débats interprétatifs : on précise, on analyse, on argumente les anecdotes. On reconstitue les parties manquantes d'un texte qui, par la suite, reprend forme sous la plume des auteurs qui réécrivent l'histoire des Beatles sous forme de novélisations et autres fan fictions sur LiveJournal, Archive Of Our Own, Tumblr... En tête de page, parmi les 'author's notes', se retrouve une même dédicace : « huge thanks to my lovely beta 'x' for fact-checking and general historical accuracy ». Selon notre *day-by-day*, le 10 septembre 1964, les Beatles sont piégés par un ouragan à Key West ; une date, un fait, un point précis de l'Histoire dont, lors d'un long égarement, j'ai pu lire une demi-douzaine de réécritures dramatiques.



Fig. 1 : John célèbre ses vingt et un ans à Paris avec Paul. Fiona Fu, *Beatle Kindergarten 'Lesson Four'*, 2012.  
© DeviantArt.

Ailleurs, dans les tréfonds de DeviantArt, une artiste taïwanaise propose une série de *comic-strips* intitulée *Beatle Kindergarten* relatant humoristiquement quelques moments clés de cette chronologie. Un format court et concis forçant au stéréotype et où le récit prend tout son sens dans l'intertexte. En octobre 1961, pour fêter son anniversaire, Lennon et McCartney décampent à Paris sans prévenir et posent un lapin au reste du groupe : une anecdote mythique qui sera illustrée sous les traits de l'exclusivité juvénile dans la repossession d'un bac à sable (*fig. 1*).

Mais alors que les pratiques littéraires et figuratives semblent, de par leurs caractéristiques, ouvrir vers un imaginaire sans limites, le médium cinématographique,

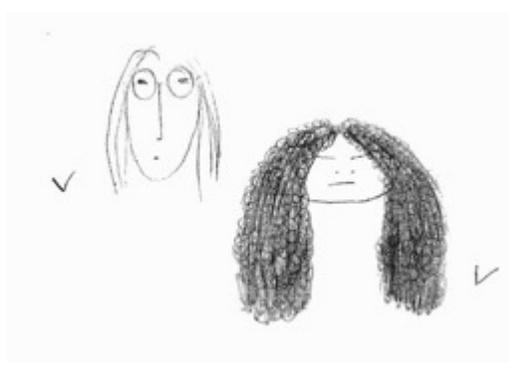
lui, se heurte à l'expansion créative dans le processus de narrer les Beatles. Du genre du téléfilm à celui du film d'auteur indépendant, les remises en scène fictionnelles des Beatles se font constamment écho dans leur forme, que ce soit par reprise d'acteurs ou par réitération d'échanges dont le texte semble avoir été figé dans le marbre. Ce sont ces ressemblances, ces réécritures paraphrastiques qui ont fait naître en moi l'hypothèse que l'image cinématographique du réel s'avérait être un obstacle à la fois au geste créatif de l'auteur, du réalisateur, du scénariste, et au plaisir de retransmission du mythe des Beatles.

Mon premier instinct a été de me demander : comment est-ce que moi je raconterais les Beatles ? Ou plutôt, comment est-ce que j'aurais envie qu'on me les raconte ? Quel médium serait le plus adéquat à recevoir ce processus de fictionnalisation ? Et surtout : était-il réellement possible de pleinement embrasser et retransmettre le mythe des Beatles au cinéma ? Encore une fois, mon instinct semblait m'indiquer la négative ; ou si cela était possible, ce ne serait pas selon les codes classiques du cinéma de fiction.

Ce projet de recherche-création est ainsi né avant tout d’une volonté de comprendre l’univers narratif des Beatles, d’explorer ses limites et les problématiques qui en découlent, particulièrement en lien avec le médium cinématographique. Une réflexion autour des personnages Beatles dont émanaient de nombreux questionnements auxquels j’ai tenté de répondre par un geste de création et dont j’aimerais retracer le cheminement à travers ce mémoire.

Ma réflexion s’est construite en plusieurs temps, chaque étape de recherche étant ponctuée d’essais créatifs parfois bien éloignés du cinéma. Mettant tant bien que mal de côté mon obsession fanatique, je repris ma consommation des Beatles sous les yeux avertis de mon double spectateur, mon *aca-fan*<sup>2</sup>, et parcourus leur univers de long en large et en travers. Je tentais de retracer sa génèse dans leur filmographie avant de petit à petit me perdre dans un réseau sans fin d’œuvres sous toutes leurs formes médiatiques que j’essayais au mieux de cartographier – un exercice qui prit tout son sens dans l’application littérale d’un certain nombre de concepts que nous aborderons plus loin dans ce mémoire.

Au fur et à mesure de ce parcours, le désir d’y ajouter ma propre patte devenait plus fort que jamais. Dans un univers bâti sur le principe d’un mythe moderne, prêt à être retransmis de bouche à oreille selon nos propres variations, le simple statut de spectateur en devenait contraignant de par sa nature passive. Et au plus profond de mon immersion, il m’était impossible d’ignorer les plus petits gestes créatifs d’un passé insouciant : la petite fille inconsolable s’imaginant les aventures du fantôme de George Harrison après novembre 2001 ; l’adolescente écrivant recueils d’odes humoristiques et autres romancisations *beatle-esques* farfelues pour le plaisir de ses lecteurs-camarades ; ou encore, la lycéenne concourant dans



**Fig. 2 :** Caricature réalisée lors de ce dit concours. Jeanne Moulins, *John & Yoko*, 2010.

---

<sup>2</sup> Un mot-valise utilisé par Henry Jenkins pour décrire sa posture de chercheur :   la fois universitaire et fan. (cf. Jenkins 2006b ; ‘*Confessions of an aca-fan*’, [henryjenkins.org](http://henryjenkins.org))

un concerto de ricanements au prix de la meilleure caricature de John et Yoko (*fig. 2*), activité clandestine du fond d'une classe de littérature française.

Depuis toujours, l'univers des Beatles m'appelait à la création, et encore une fois, au fil de mon exploration selon les codes académiques, mes intuitions m'emmenaient vers des fragments d'œuvres possibles ; une image, une situation, une saynète, un dialogue qui poseraient et confronteraient les problèmes et thématiques qui me hantaient, dans un espoir que leur analyse m'offre une réponse.

Je ne me souviens plus d'où m'est venue l'idée de m'attarder sur les *tribute bands*. Peut-être avais-je vu passer un *flyer* ou que les lettres orthographiant le mot Beatles sur la devanture du Théâtre Saint-Denis avaient attiré mon attention. Quoi qu'il en soit, c'est après presque un an passé à ingérer leur univers, à respirer John, Paul, George et Ringo, que je me suis retrouvée dans le fin fond de l'Ouest de l'île de Montréal, à attendre patiemment l'arrivée des 'Beatles'. Sur une minuscule scène dressée à l'ombre des arbres en bordure du Saint-Laurent, la disposition des instruments emblématiques offrait une promesse de ce qui était à venir alors que débarquait une foule de sexagénaires, chaises de camping sous le bras, venant petit à petit combler fortuitement notre fosse de concert. Chaises pliantes très vite oubliées lorsque nos 'Beatles' d'un jour prirent la scène au son d'un enregistrement grésillant d'Ed Sullivan, recevant une acclamation dans un *standing ovation* qui m'abasourdit dans ma position en retrait de témoin à la fois du spectacle et de ses spectateurs. Fi des règles de ce monde, l'espace d'un instant, on ne voulait qu'y croire. On hurlait – soit, à un autre niveau de décibels que ceux assourdissant des archives de la *Beatlomania* – le nom de nos favoris dont on espérait recevoir un autographe à la fin du *show* ; on chantait en chœur, avec la même intensité que si l'on était réuni dans un stade pour la performance d'un des deux Beatles survivants. Une suspension de l'incrédulité, une communion du faux<sup>3</sup>.

Plus encore, ce qui me frappa, c'était la précision méticuleuse accordée aux détails de mise en scène : de leurs *ad lib* dans la peau de leur personnage à l'imitation du badinage de John et

---

<sup>3</sup> J'invoque ici de manière nuancée, les conceptualisations et pensées respectives de Samuel Taylor Coleridge (*cf.* aussi Odin 2000) et Gilles Deleuze (1985).

Paul dans un coin de la scène du Shea Stadium, murmures à l'oreille et rires à peine déguisés pendant que George performe un '*Roll Over Beethoven*' insouciant (Chuck Berry, 1956 ; *With the Beatles*, 1963). Mon œil aiguisé par des mois d'exploration de l'univers médiatique Beatles repérait chaque signe et le poids intertextuel de chaque geste, jusqu'à leurs contradictions et autres éléments de coprésence, telle la persona scénique d'un McCartney des années deux mille revêtu du fameux costume militaire du Shea. Notre petite scène digne d'une kermesse de village devenait soudainement un lieu d'exploration des possibles en interaction directe avec le réel et l'instant présent.

C'est là, mon moi perplexe perdu au milieu d'une foule en délire, que j'ai réalisé que les *tribute bands* étaient au croisement de toutes les questions que je m'étais posées jusque-là. À la frontière entre fiction et réalité, quatre inconnus endossaient les rôles de John, Paul, George et Ringo selon les normes imposées par les personnages créés par les alter ego réels de ces derniers, et, en les interprétant, nous faisaient revivre et reproduire un pan mythique de leur histoire, malgré l'absurdité de la situation.

Soudainement, les *tribute bands* m'apparaissaient intuitivement comme la clé de mon désir de création. Pour accompagner ce mémoire, j'ai donc choisi de vous proposer un long-métrage documentaire explorant la relation entre personnificateurs, à la fois acteurs et musiciens, et leur personnage à travers le portrait de trois *tribute artists/bands*. Autant un hommage qu'une tentative de représenter l'univers fascinant des *Fab Four* au-delà de leur musique, *Without the Beatles* est une symphonie d'incarnations et de variations autour de John, Paul, George et Ringo qui frôlera parfois les frontières de la fiction. Mais pour mieux comprendre ma pratique de création, les thématiques abordées et les règles qui m'ont guidée, il faut rembobiner un peu la bande.

Dans un premier chapitre du présent mémoire, j'aimerais revenir sur la genèse des personnages Beatles et explorer comment le groupe a utilisé le médium cinématographique afin de s'imposer en tant que stars nouvelles et se forger une image et une identité à la fois individuelle et de groupe. Des personnages à la base d'un univers né d'un premier geste

d'autofictionnalisation qui finiront par habiter le texte mythique de leur histoire au fil de leurs réactualisations médiatiques.

Dans un second chapitre, à partir d'un schéma de ce que je nommerai l'écosystème narratif des Beatles, empruntant le concept à un groupe de chercheurs qui avait pensé ce terme avant tout pour l'analyse des récits sériels télévisuels (Innocenti & Pescatore 2012), je tenterai de décrire le fonctionnement de l'univers Beatles, regroupant toutes formes d'œuvres narratives produites par les Beatles et par tout autre artiste désirant jouer avec les plis du texte dans un processus de *re-telling*.

De la construction et l'analyse de cet univers naissent divers questionnements autour de sa confrontation à l'image du réel, propre au dispositif cinématographique, et plus précisément la résistance de la figure de la star face à sa remise en scène visuelle à travers le corps de l'acteur. Ce sont ces questionnements qui habiteront mon projet de création et autour desquels je proposerai une réflexion, dans un troisième chapitre, à travers l'analyse de mon film, *Without the Beatles*, et son contexte de production.

## 1. De personae à personnages : les Beatles au cinéma

« *They're gonna put me in the movies  
They're gonna make a big star out of me  
[...]  
I'll play the part and I won't need rehearsing  
All I have to do is act naturally* »

— Ringo Starr, *Act Naturally*

En 1963, à l'apogée de la *Beatlemania* en Grande-Bretagne, l'annonce d'un projet cinématographique mettant en scène les Beatles au grand écran fut accueillie sans grande surprise (Neaverson 1997, p. 11). L'avènement du rock'n'roll outre-Atlantique avait fait échouer avec lui les images de ses stars nouvelles, prophètes d'une Amérique 'teenage' surfant la vague du *pop musical* :

You went to see those movies with Elvis in them when we were still in Liverpool. You'd see everybody waiting to see him, and I'd be waiting there too. People would all scream when he came on the screen, so we thought: 'that's a good job'. (John Lennon, *The Tomorrow Show* NBC, 1975)

Influencées par le succès de son modèle américain, les sociétés de productions britanniques virent en ce nouveau genre cinématographique un potentiel à exploiter : des films petit budget, à investissement limité – « exploitative 'quickies' » les définirait Bob Neaverson (1997, p. 11) – qui garantissaient cependant un maximum de rendement grâce à leur public d'adolescents assoiffés, avides d'une quelconque nouveauté qui stimulerait l'hystérie collective qu'engendrait le son rock'n'roll et le mode de vie qui l'accompagnait (Carr 1996, p. 8). Au milieu des années

soixante, « the pop musical had become commonplace in British cinema » (Neaverson 1997, p. 11), et à l'instar des autres pop-stars britanniques, amener les Beatles dans les salles de cinéma n'était que l'étape la plus logique dans la progression de leur carrière, d'autant qu'elle leur garantissait une percée plus globale alors même que le groupe tentait sa chance sur le marché américain.

Mais alors que leur manager, Brian Epstein, était déjà en négociation avec le producteur américain Walter Shenson, les Beatles, eux, restaient sceptiques à l'égard de l'idée. Malgré l'indéniable influence que ces mises en scène de leurs héros musicaux avaient eue sur la conception esthétique du groupe à leur début – de leurs choix vestimentaires à leur jeu de scène –, poursuivre une carrière d'acteur 'à la Elvis' ne les enthousiasmait guère. De plus, ils n'avaient été que peu impressionnés par la qualité des productions britanniques (Carr 1996, p. 17 ; Reiter 2008, p. 39).

As Lennon said to Epstein [...] “We don't fancy being Bill Haley and the Bellhops, Brian. We're not going to walk in and out of endless studios bumping into Helen Shapiro and Mark Wynter and saying 'Hi there' to Alan Freeman” (Neaverson 1997, p. 12)

C'est dans ce contexte de réticence qu'est née l'idée même de *A Hard Day's Night* (Richard Lester, 1964) et sa portée métafilmique : un groupe de jeunes musiciens rebelles se confrontant au régime hollywoodien de l'industrie dans laquelle ils tentent de s'imposer. Et alors que les stars, tel Elvis, se prêteraient aux rôles de leurs alter ego fictionnels jusqu'à ce que personae et personnages s'entremêlent et se confondent, les Beatles prennent dès lors un parti qui influencera à jamais la mémoire collective de leur public : l'autofiction. Un choix à la fois esthétique et idéologique qui, selon Roland Reiter, « has contributed significantly to the confusion of facts and fiction in The Beatles' history and has shaped the way the public has perceived The Beatles ever since » (Reiter 2008, p. 8).

Durant les huit années que durera leur carrière, les Beatles figureront au total dans cinq longs-métrages officiels ainsi qu'une multitude de courts-métrages promotionnels – nous dirons aujourd'hui 'clip'. À l'occasion de ces multiples excursions cinématographiques, les Beatles feront naître quatre personnages, symbioses de leurs 'moi' et de leurs personae, qui viendront à être réactualisés au gré de leur progression musicale.

## 1.1. La naissance des personnages Beatles : image, identité et autofiction

Le 7 février 1964, les Beatles débarquent pour la première fois sur le sol américain devant l'œil des caméras capturant un spectacle sans précédent : une armée de fans regroupés par milliers sur les balcons de l'aéroport JFK de New York afin d'accueillir leurs idoles. Parmi une flopée de journalistes, deux réalisateurs américains, pionniers du cinéma direct, Albert et David Maysles, suivront de très près le périple du groupe le long de la Côte Est. Nous invitent dans l'intimité des *behind-the-scenes*, le documentaire *What's Happening! The Beatles In The U.S.A.* (1964) dépeint la frénésie de la *Beatlemania* telle que vécue de l'intérieur d'une chambre d'hôtel, d'une voiture ou d'un train alors que le groupe est promené de conférences de presse en salles de concert et plateaux de télévision pour le fameux *Ed Sullivan Show*. Placées côte à côte, ces images et celles tirées de *A Hard Day's Night* offrent une similarité des plus troublantes où fiction et réalité documentaire viennent se confondre (fig. 3-10).

C'est dans ce même objectif que le film de Richard Lester fut conçu : l'illusion d'un réalisme documentaire qui permettrait aux fans de sortir du cinéma « feeling that they had come to 'know' (and love) the group as 'real' people, rather than that they had merely been 'entertained' by a pop group acting out a totally fictitious plot. » (Neaverson 1997, p. 21).



**Fig. 3 :** Photogramme du film *The First U.S. Visit* (Apple, 1991), un remontage du film originel des Maysles (1964). © Apple Films.



**Fig. 4 :** Photogramme du film *A Hard Day's Night* (Richard Lester, 1964). © The Criterion Collection.



**Fig. 5 :** Photogramme du film *The First U.S. Visit* (Apple, 1991), un remontage du film original des Maysles (1964). © Apple Films.



**Fig. 6 :** Photogramme du film *A Hard Day's Night* (Richard Lester, 1964). © The Criterion Collection.



**Fig. 7 :** Photogramme du film *The First U.S. Visit* (Apple, 1991), un remontage du film original des Maysles (1964). © Apple Films.



**Fig. 8 :** Photogramme du film *A Hard Day's Night* (Richard Lester, 1964). © The Criterion Collection.



**Fig. 9 :** Photogramme du film *The First U.S. Visit* (Apple, 1991), un remontage du film original des Maysles (1964). © Apple Films.



**Fig. 10 :** Photogramme du film *A Hard Day's Night* (Richard Lester, 1964). © The Criterion Collection.

Jusqu'alors, les Beatles avaient majoritairement été promus comme une entité homogène, un groupe sans réel leader où chaque membre était regardé avec une égale importance (Reiter 2008, p. 42). Une stratégie qui se manifesta avant tout par une volonté d'uniformité dans leur identité visuelle. Si en 1961, lorsque Brian Epstein prit le groupe sous son aile, John, Paul et George arboraient déjà la fameuse '*mop-top*' à jamais associée aux Beatles, c'est à lui que revient le troc des ensembles de cuir pour le trois pièces Pierre Cardin. Un changement drastique vers une image plus 'propre' et polie (*clean-cut*) exudant une aura de garçon modeste, de bonne éducation, qui charma le public britannique (Reiter 2008, p. 24-26 ; Womack & Davis 2006, p. 98) alors que les médias les représentaient continuellement comme « four ordinary boys next door »<sup>4</sup> (Neaverson 1997, p. 22). Une image qui conquiert similairement le public américain si ce n'est de plus par sa manifestation sous les traits d'un humour décalé – très *british* –, chaque question des journalistes trouvant réponse avec vive repartie : « their unrehearsed responses to a bombardment of questions as they touched down at Kennedy Airport “managed instantly to win the hearts of the US press and public” » (Neaverson 1997, p. 22 citant Buskin 1994, p. 12).

Mais si le public avait jusque-là une bonne perception de leur identité de groupe, les personae individuelles de chaque Beatles ne s'étaient pas encore démarquées (Reiter 2008, p. 42), dont le résultat était la fréquente question '*which one are you?*' – '*Eric*' répondra un John acide à un journaliste américain quelques jours après la *British Invasion* ; l'homme poursuivra l'interview en s'adressant ainsi à lui (*The Beatles: Eight Days A Week*, Ron Howard, 2016). Il était donc important avant tout d'introduire chaque Beatle de manière individuelle, ce en quoi *A Hard Day's Night* joua un rôle significatif.

Dès l'automne 1963, les *teen*-magazines offraient déjà des tableaux de caractérisation pour chaque Beatle afin d'engager les fans (lire ici féminins et adolescents) dans un processus d'identification de leur idole – '*choose your favourite!*'. Entre les catégories '*eye colour*' et

---

<sup>4</sup> Il s'agit d'un ingrédient essentiel dans la starification des Beatles. En effet, en projetant une image de quatre garçons ordinaires, partis de rien, les Beatles gagnèrent la sympathie de la population britannique en devenant les symboles d'une nouvelle mobilité sociale « [by] living out a fantasy on behalf of everyone else » (Neaverson 1997, p. 22), celui du rêve américain, de succès et de fortune.

'*favourite food*', la proposition d'un qualificatif afin de résumer la personnalité de chacun ; un geste de communication succinct et efficace encore central dans la commercialisation des *boybands*<sup>5</sup> (et *girlbands*) aujourd'hui. Des personae stéréotypées, interchangeable d'un groupe à un autre, se présentant comme des rôles : *the smart/witty one* (John) ; *the charmer/cute/boyish one* (Paul) ; *the quiet/mysterious one* (George) ; *the funny/sensible one* (Ringo) (Womack & Davis 2006, p. 101). Le médium cinématographique offrait alors un espace pour développer et cristalliser ces identités telles qu'elles avaient déjà été relayées par les médias, réaffirmer leur popularité, et ainsi renforcer la relation entre la star et ses fans<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> En 2015, un certain nombre de documents concernant le *boyband* One Direction furent récupérés par WikiLeaks suite au piratage de Sony. Parmi eux, un PowerPoint conçu en préparation du documentaire *ID : This Is Us* (Morgan Spurlock, 2013) définissant les rôles, personnalités et costumes de chacun des membres, appuyé par des témoignages de fans. Une caractérisation conceptuelle stéréotypée, fabriquée de toutes pièces par les producteurs, qui révèle brutalement la supercherie de la proclamation identitaire du titre. '*Who We Aren't*' ajoutera effrontément Louis Tomlinson au titre de leur autobiographie commune (*Who We Are*, 2014) en dédiant un exemplaire à une fan. Deux exemples où sous couvert d'un pacte qui suppose un acte de véracité et de candeur – contrairement à la fiction – le spectateur se voit trompé par ce qui s'assimilerait à un produit de propagande commerciale.

<sup>6</sup> Selon Edgar Morin, la star – créée et révélée par le cinéma (1972, p. 13) – se présente comme un demi-dieu ou déesse, un héros humain, mortel en processus de divinisation, dont l'ascension se calque sur ceux de la mythologie grecque (1972, p. 38-39). La star-déesse, idole des foules, fait l'objet d'un culte profane : « Héroïsées, divinisées, les stars sont plus qu'objets d'admiration. Elles sont aussi sujets de culte. Un embryon de religion se constitue autour d'elles. » (1972, p. 65). Des figures intouchables sauf lors de leurs descentes sur terre, celles-ci s'offrant alors « au regard des mortels » (1972, p. 57). Bien que Morin soutienne que la star moderne, issue de la « contre-culture juvénile », ne puisse être qu'un « idéal, un symbole, une incarnation, mais ce n'est plus l'image-guide éclairante, messianique d'une civilisation » (1972, p. 162), il est possible rétrospectivement d'affirmer que les Beatles ont prouvé le contraire. N'est-ce pas un culte qu'il est possible d'entrevoir dans les images de la *Beatlemania*, alors que des hordes de fans hystériques attendent leurs prophètes et luttent dans l'espoir de toucher le mythe et le rendre réel, de toucher son messie et s'en voir béni ? En s'invitant au cinéma et s'immortalisant à l'écran, les Beatles s'insèrent cependant dans une filiation du mythe hollywoodien de la star 'classique' et permettent d'entraîner leurs fans dans un processus d'identification : « fétichistes, mentales, mystiques, l'appropriation, l'assimilation et la dévoration sont des modes divers d'identification. » (1972, p. 87). Celle-ci se manifeste selon deux types, la projection-identification amoureuse et l'identification d'un alter ego ; une identification qui « née dans la salle de cinéma, peut se poursuivre oniriquement hors du spectacle » (1972, p. 88-89). La star devient alors marchandise à être consommée, appréciée et imitée ; elle se révèle comme un mode de vie.

En ce sens, le parti pris de l'autofiction était un choix à but avant tout commercial, la réalisation de ce premier film leur permettant de « disseminate their then current visual 'look' to a global audience, and to develop their identities as four individuals (rather than a 'four-headed monster') who were by turns amusing, witty, sarcastic, profound and compassionate » (Neaverson 2000, p. 152). Une forme de propagande, née de l'illusion d'un pacte autobiographique, qui permettrait aux fans de développer plus amplement une relation affective vis-à-vis de leurs idoles.

Si la mise en scène de soi de manière narrative est aujourd'hui une pratique commune dans l'industrie musicale (Reiter 2008, p. 7), il s'agissait d'une méthode novatrice pour l'époque, à tel point que nombreux critiques affirment qu'avec *A Hard Day's Night*, Richard Lester (réalisateur) et Alun Owen (scénariste) « fashioned the group's screen image into a presentation which was to become a turning point for both the Beatles' career and the pop film generally » (Neaverson 1997, p. 21). En effet, contrairement à la majorité de ses contemporains, *A Hard Day's Night* se distingue par sa portée métafilmmique alors que la narration place les personnages Beatles dans leur milieu artistique naturel :

producing a film based on real characters set within realistic situations goes against the artificiality of, say, the Elvis cycle, in which Presley plays fictitious characters in overtly contrived scenarios. (Neaverson 1997, p. 16)

Comme le producteur Walter Shenson en fit le *pitch* au scénariste Alun Owen, l'œuvre peut se résumer comme étant « an exaggerated 'day in the life'<sup>7</sup> » des Beatles (Neaverson 1997, p. 13). Afin d'élaborer son scénario, Owen avait suivi le groupe sur leur tournée irlandaise et britannique à l'automne 1963 et de ses observations factuelles étaient nés quatre personnages, symbioses de leurs personae médiatiques et de leurs personnalités réelles. Les Beatles n'ayant à ce moment-là jamais eu d'expériences avec les méthodes actorales, Owen bâtit sa narration autour de la dynamique naturelle du groupe et ses dialogues comme une suite de '*one-liners*' qui reflétaient la fluidité et l'art de la repartie avec laquelle chaque membre répondait aux

---

<sup>7</sup> '*A Day In The Life*' bien loin de celui décrit par Lennon et McCartney dans leur chanson éponyme (*Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, 1967).

journalistes (Neaverson 1997, p. 22 ; Reiter 2008, p. 44). Une conception qui favorisait la porosité entre personae et personnages fictionnels en ce qu'elle créait « a convincing illusion of actuality (or at least improvisation) » (Neaverson 1997, p. 16).

Une porosité qui se ressentait d'autant plus que l'intrigue même du film plaçait ses personnages dans des situations, sinon réelles, du moins particulièrement réalistes :

Although clearly 'acting', the group effectively play themselves in a narrative which, despite its fictionalized plot, accurately depicts a slice of their chaotic routine at the height of Beatlemania. (Neaverson 1997, p. 16)

En effet, *A Hard Day's Night* positionne le spectateur dans l'illusion d'un voyeurisme en nous invitant dans l'intimité du groupe tout en proposant un regard romancé sur le *behind-the-scenes*. Le film fonctionne « on the principle that 'truth' is more interesting (if not stranger) than 'fiction' » (Neaverson 1997, p. 21). En ce sens, *A Hard Day's Night* se différencie grandement des autres *pop musicals* de son époque de manière formelle en ce qu'elle se présente comme fiction documentaire aussi bien dans sa conception narrative que dans son esthétique même.

Tourné en noir et blanc avec une caméra à l'épaule, le film fait majoritairement usage de décors réels et de lumières naturelles. Ce style, indéniablement influencé par celui de la Nouvelle Vague, du *Kitchen Sink Realism* et du cinéma direct, insuffle à l'action « a sense of overpowering actuality which, at times, becomes so stylistically similar to documentary or newsreel footage that it becomes impossible to differentiate fact from fiction » (Neaverson 1997, p. 16).

Tout particulièrement, les séquences de *Beatlemania* qui parsèment le film, bien que soigneusement conceptualisées et détournées avec humour dans leur mise en scène burlesque (*fig. 13 & 14*), offrent des images de hordes de fans à l'assaut identiques à celles capturées par les frères Maysles en Amérique. Similairement à l'œuvre des Maysles, la caméra de Lester se place dans une position d'observation de cette frénésie alors que ses personnages paraissent perpétuellement *on the run* – dans les deux sens du terme, à la fois en déplacement constant de lieux en lieux et poursuivis, en fuite – d'un train, à une voiture, à une chambre d'hôtel, à un club puis d'une chambre d'hôtel à une conférence de presse, à un studio de télévision.

Bien que le film soit construit à la fois esthétiquement et narrativement autour de l'illusion d'un réalisme documentaire, le réalisateur ne cesse cependant de rappeler au spectateur qu'il s'agit bien d'une œuvre de fiction en usant d'un humour surréaliste, déstabilisant en ce qu'il vient soudainement briser cette impression du réel afin de la détourner. L'exemple le plus marquant étant lorsqu'à bord du train, suite à un léger différend avec un passager quelque peu agressif et paternaliste, les Beatles quittent le compartiment en lui tirant la grimace avant de se matérialiser subitement à l'extérieur, coursant le wagon et frappant à la fenêtre, le narguant dans un cliché enfantin : *'Hey Mister! Mister! Can we have our ball back?'* (fig. 11 & 12). Cet humour, surréaliste et burlesque, agit en quelque sorte comme une réincarnation scénographique de la dynamique verbale pour laquelle les Beatles étaient particulièrement reconnus alors que leurs alter ego se présentent comme « *exaggeratedly sharp-witted characters who possess an idiosyncratic talent for acidic quipping and verbal punning* » (Neaverson 1997, p. 22). Une fibre comique d'autant plus importante qu'elle se pose comme constante résolution aux conflits narratifs, renforçant le rythme épisodique du film qu'il est possible de lire similairement à une série de sketches.



**Fig. 11** : Photogramme du film *A Hard Day's Night* (Richard Lester, 1964). © The Criterion Collection.



**Fig. 12** : Photogramme du film *A Hard Day's Night* (Richard Lester, 1964). © The Criterion Collection.



**Fig. 13 :** Photogramme du film *A Hard Day's Night* (Richard Lester, 1964). Lors de la scène d'ouverture, les Beatles se 'cachent' afin d'échapper aux hordes de fans. © The Criterion Collection.



**Fig. 14 :** Photogramme du film *A Hard Day's Night* (Richard Lester, 1964). Lorsqu'une scène de *Beatlemania* attend le groupe à la sortie du train, ceux-ci déjoueront les fans en traversant une rangée de taxis afin d'atteindre leur voiture. © The Criterion Collection.

Au-delà de sa portée comique, ce caractère épisodique que prend la narration participe à l'impression de réel de l'œuvre : elle offre au spectateur le sentiment d'entrevoir une sélection de moments qui constitueraient une journée type pour les Beatles, une suite de captures d'instant de vie dont la trame serait essentiellement chronologique. Et bien qu'il soit possible d'identifier clairement une intrigue – ou du moins un fil rouge –, *A Hard Day's Night* se construit avant tout autour de la notion de personnage. En ce sens, l'intrigue est reléguée au second plan alors que ses personnages s'émancipent et prennent eux-mêmes possession de la narration en errant à l'intérieur d'une construction diégétique sans réelles motivations ni buts :

the narrative embraces sequences which do nothing to advance the plot, and the group often seems merely to 'exist' within a series of episodic situations rather than to act as highly motivated, goal-oriented protagonists. (Neaverson 1997, p. 17)

Si ces séquences n'ont pas pour objectif l'avancement de l'intrigue, celles-ci sont conçues méticuleusement afin d'être pourvues d'une portée idéologique au-delà du film. L'objectif premier de *A Hard Day's Night* étant d'introduire au public les personae respectives de chaque membre, « the film goes to great lengths to ensure that each Beatle is ascribed an individual personality » (Neaverson 1997, p. 24). Tour à tour, « each individual Beatle features

in a solo-sequence, in which his screen persona finds or defines his own image and identity » (Reiter 2008, p. 53).

Chacune de ces saynètes individuelles est construite selon des lignes similaires : chaque Beatle est amené à dialoguer avec une figure d'autorité – définie par son âge (le grand-père), son grade (le directeur artistique), son statut social (la maquilleuse *posh*) ou son prestige (l'actrice jouant Shakespeare) – par laquelle il sera jugé selon l'image que renvoie sa persona publique ; un conflit qui résultera en le rejet de cette persona, regardée comme stéréotypée par les personnages et en inadéquation avec leur 'moi' authentique, qu'ils procéderont à réaffirmer<sup>8</sup>.

Une voix est donnée au *quiet/mysterious one* : George Harrison ridiculise la stratégie publicitaire d'un directeur artistique, moquant l'idée du *trendsetting* et du consumérisme aveugle des adolescents alors que ce dernier adopte une attitude condescendante basée sur les stéréotypes d'un manque de personnalité et d'unicité.

---

<sup>8</sup> Nous avons mentionné plus haut la théorisation d'Edgar Morin et sa vision du cinéma comme machine à fabriquer les stars. Avec les Beatles, et par le biais de *A Hard Day's Night*, une star nouvelle semble voir le jour, se construisant par un processus d'humanisation ; une star revendiquant et valorisant ses qualités ordinaires. En effet, le film se veut directement critique du modèle hollywoodien, aussi bien par son esthétique que par ses thématiques. L'accent est mis sur les racines '*working-class*' des Beatles, alors qu'*A Hard Day's Night* les représente comme inaffectés par leur nouveau statut de star, les personnages revendiquant leurs origines modestes liverpuliennes par une nonchalance physique et verbale. Cette part de leur identité est renforcée par un rapport de conflit constant avec toutes figures d'autorité surgissant au cours du film. Le conflit majeur se révèle alors double : une lutte des classes, l'origine prolétaire des Beatles versus la bourgeoisie de leur milieu artistique, et une lutte artistique générationnelle, le régime du star-système hollywoodien versus ces stars nouvelles, juvéniles, représentées par les Beatles. Une lutte tout aussi symbolique que ceux-ci semblent se faire figures allégoriques de la jeunesse britannique et des revendications sociales de l'époque. Tout au long du film, les Beatles errent dans un monde manucuré et artificiel où leur authenticité revendiquée détonne. Un monde dont eux-mêmes se moquent : sous les rires de ses confrères, John imitera, par un coup de pied à droite à gauche, des claquettistes en justaucorps à paillettes et coiffés de plumes enchaînant une routine quelque peu forcée sur une reprise des Beatles au style comédie musicale. Un monde suffocant duquel ils souhaitent par-dessus tout s'échapper, disparaissant à chaque occasion présentée au plus grand désarroi de leur manager : '*We're out!*', s'exclamera Ringo après que le groupe se soit précipité vers une issue de secours au détour d'un corridor.

*The smart/witty one* joue des mots dans un dialogue quelque peu surréaliste afin de distinguer son moi de sa persona : John Lennon refuse d'admettre son identité après avoir été reconnu par une maquilleuse, l'assurant qu'il ne ressemble aucunement à son alter ego jusqu'à ce qu'elle admette, après s'être approchée de plus près et l'avoir observé à travers ses lunettes, '*you don't look like him at all*'. Auquel John répondra sous sa barbe en quittant la scène : '*she looks more like him than I do*'.

*The funny/sensible one* s'embarque dans une quête nomadique de soi : Ringo Starr se voit manipulé émotionnellement par le personnage du grand-père de Paul qui ne cesse de renvoyer négativement à son image du '*ugly Beatle*' et son identité du mal-aimé et du *outcast* afin de volontairement créer un conflit dans le groupe – conflit qui se placera au centre de l'intrigue alors que Ringo prend la fuite et les trois autres Beatles ont pour mission de le retrouver à temps pour leur concert, diffusé en direct à la télévision.



**Fig. 15** : Photogramme du film *A Hard Day's Night* (Richard Lester, 1964). George versus le directeur artistique. © The Criterion Collection.



**Fig. 16** : Photogramme du film *A Hard Day's Night* (Richard Lester, 1964). John versus la maquilleuse *posh*. © The Criterion Collection.



**Fig. 17** : Photogramme du film *A Hard Day's Night* (Richard Lester, 1964). Ringo versus le grand-père de Paul. © The Criterion Collection.



**Fig. 18 :** Paul McCartney et Isla Blair lors de sa scène individuelle dans *A Hard Day's Night* (Richard Lester, 1964).

Seul Paul McCartney ne bénéficiera pas d'une séquence individuelle (Neaverson 1997, p. 24 ; Reiter 2008, p. 57) : celle-ci, coupée au montage car trop douce et languide, le mettait en scène face à une actrice Shakespearienne, probablement dans l'objectif de remettre en question sa persona du charmeur, *the cute/boyish one*.

Quatre mises en scène des personnages Beatles se livrant à une réflexion métatextuelle dans laquelle on ne peut s'empêcher de déceler une certaine ironie. Nous observons quatre personnages fictionnels, écrits et conçus selon les caractéristiques que laissent transparaître les personae de leurs alter ego réels, refuser ce « preconceived role » (Womack & Davis 2006, p. 101) en réagissant cependant selon la logique même de ces caractérisations. En s'affirmant en tant qu'artiste et individu (George) ; en consolidant la brèche entre l'être et le paraître, mais en employant une méthode d'expression qui confirme en réalité les caractéristiques majeures de sa persona (John) ; en se montrant affecté par une confusion du moi et de la persona résultant en un besoin de réaffirmer son être (Ringo). Nous assistons de plus à une supposée quête de l'authenticité chez ces quatre personnages alors même que ceux-ci sont joués par leur alter ego réel et que le jeu du *je*, fondé sur l'auto-analyse de son propre paraître, ne semble pouvoir passer que par une stéréotypisation involontaire.

En réalité, ces réflexions métatextuelles ne viennent que renforcer la confusion entre véracité et vraisemblance, car en rejetant ces personae et en s'affirmant identitairement, les personnages Beatles de la fiction *A Hard Day's Night* s'imposent comme les nouvelles personae publiques des Beatles réels, transcendant le texte filmique et s'immisçant dans notre projection du réel. Un processus d'humanisation du '*four-headed monster*' qui s'en vient apposer un filtre sur le regard de son public par l'illusion d'une authenticité et d'un rejet du star-système alors même que les Beatles se mythifient à l'écran.

## 1.2. Les réactualisations cinématographiques des personnages Beatles

Suite au succès de *A Hard Day's Night*, le médium cinématographique prit un rôle significatif dans la carrière des Beatles. L'acquisition du statut de star planétaire avait accordé au groupe une plus grande forme de liberté d'expression créative ainsi que graduellement un regain de contrôle sur leurs affaires et d'autorité sur les décisions exécutives les concernant. Très vite, l'image et l'identité des '*four boys from Liverpool*' devinrent incompatibles avec les nouvelles directions que prenait le groupe alors que ce dernier se mêlait à la scène artistique londonienne et, petit à petit, découvrait de nouveaux intérêts artistiques en s'embarquant vers de nouvelles initiatives personnelles.

Lennon s'essayera à la littérature en publiant deux essais surréalistes *In His Own Write* (1964) et *A Spaniard in the Works* (1965)<sup>9</sup>, et fera sa première – et unique – apparition en tant qu'acteur de cinéma<sup>10</sup> dans la comédie historique *How I Won the War* (Richard Lester, 1967)<sup>11</sup>. McCartney s'essayera à la musique de film en composant la bande originale de *The Family Way* (Roy Boulting, 1966), se familiarisera avec l'art expérimental et participera activement à l'ouverture de la librairie/galerie *Indica*, centre névralgique du *Swinging London* (cf. Miles 1997). Harrison s'initiera aux pratiques hindoues et suivra une formation à l'art du sitar sous le

---

<sup>9</sup> Ces deux œuvres seront adaptées et mises en scène au théâtre par l'acteur Victor Spinetti en 1968. Il est intéressant de noter que Spinetti apparaît dans trois des films des Beatles : il joue le producteur de l'émission télévisuelle dans *A Hard Day's Night*, le scientifique fou dans *Help!* ainsi que le sergent dans *Magical Mystery Tour*. Ces multiples rôles le placent de manière récurrente dans la position de l'antagoniste. Chaque variation des personnages Beatles possède ainsi une variation de la même figure ennemie, renforçant la dynamique transfictionnelle qui s'opère entre chaque apparition cinématographique des personnages Beatles – nous reviendrons plus tard sur ce concept.

<sup>10</sup> J'utilise ici ce terme afin de distinguer les œuvres où les Beatles se jouent dans leur propre rôle et celles où l'un des Beatles se voit accorder un rôle classique de personnage de fiction.

<sup>11</sup> Pour ce rôle, Lennon devra porter une paire de lunettes correspondant à la monture classique offerte par le régime de couverture santé britannique. Lennon, drastiquement myope, avait toujours refusé de porter – publiquement – des lunettes jusqu'alors. Ironiquement, ces lunettes rondes 'à la Lennon' devinrent symboliques de sa persona post-'*mop-top*' et bénéficieront d'un fétichisme à la limite du morbide : la paire ensanglantée portée par Lennon lors de son assassinat figurera six mois plus tard au centre de la pochette de l'album *Season of Glass* (1981) de Yoko Ono.

mentorat du virtuose Ravi Shankar (cf. *Wonderful Tonight : George Harrison, Eric Clapton and Me*, Pattie Boyd 2007) avant de lui-même se lancer dans la musique de film avec *Wonderwall* (Joe Massot, 1968)<sup>12</sup>. Starr poursuivra son intérêt pour le cinéma et le jeu d'acteur et apparaîtra dans deux œuvres de fiction durant la carrière du groupe, *Candy* (Christian Marquand, 1968) et *The Magic Christian* (John McGrath, 1969).

Ces nouveaux intérêts artistiques, cultivés par chaque membre et partagés par la suite avec le reste du groupe, se reflétèrent grandement sur les choix esthétiques à la fois sonores et visuels des Beatles dès 1965. Il me semble important de noter qu'au cours d'une carrière officielle relativement courte (1962-1970), les Beatles offrirent au monde un contenu créatif d'une richesse stupéfiante alors que le contrat avec leur maison de disque les engageait à livrer deux albums ainsi qu'au moins deux singles exclusifs par an (Pannell 2014). Cette production frénétique de contenu à la chaîne, entraînant le groupe dans une nécessité de renouvellement constant, eut un impact conséquent sur le rythme de l'évolution musicale du groupe et de ce fait sur leur évolution stylistique, visuelle et identitaire. Le cinéma devint alors un outil clé « in communicating and showcasing the group's ever-changing array of images, attitudes, ideas and musical styles » (Neaverson 2000, p. 152), plus encore lorsque le groupe se décida d'arrêter les tournées à l'été 1966 (Neaverson 1997, p. 5 ; 2000, p. 151).

---

<sup>12</sup> Sur le même ton que la note ci-dessus, je ne peux m'empêcher de déceler un lien de cause à effet subtil entre l'entreprise cinématographique des Beatles et l'évolution de leur sonorité musicale. Début 1965, *Help!* met en scène un orchestre jouant une version instrumentale de la chanson 'A Hard Day's Night' au sitar, bansuri, tanpura et tabla ('Another Hard Day's Night', The George Martin Orchestra, 1965). Des sonorités indiennes qui parcourent l'entièreté du film de par la figure d'une secte hindoue centrale à l'intrigue. Fin 1965, George Harrison incorporera une ligne de sitar à 'Norwegian Wood' (*Rubber Soul*, 1965) (The Beatles 2000, pp. 171, 209, 233). En 1966, Paul McCartney s'allie avec George Martin – qui fut chargé des réorchestrations cinématographiques de leurs tubes – afin de produire une bande originale orchestrale pour *The Family Way*. La même année, McCartney composera 'Eleanor Rigby' (*Revolver*, 1966), première chanson des Beatles à ne pas inclure une orchestration pop-rock mais exclusivement un quatuor à cordes. L'inclusion d'un orchestre classique dans leurs compositions sera centrale au développement de *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967) (The Beatles 2000, pp. 208, 234, 242). Similairement, l'espace de création qu'offrira la bande-son de *Wonderwall* permettra à George Harrison d'expérimenter plus amplement avec des sonorités électroniques avant d'acquiescer un synthétiseur Moog qui figurera de manière prééminente sur l'album *Abbey Road* (1969) (The Beatles 2000, pp. 280, 340).

*A Hard Day's Night* avait offert aux Beatles un modèle narratif et esthétique – particulièrement dans la mise en scène des séquences musicale<sup>13</sup> – ainsi qu'un monde diégétique prêt à recevoir de multiples variations sous couvert d'un humour surréaliste et absurde. Et plus encore, par la création de ces personnages Beatles, « it imbued them with the individual personae so vital to the star-audience relationship, which were developed, in a variety of different guises, in their subsequent cinematic outings » (Neaverson 2000, p. 152).

Suite à leur introduction initiale, les personnages Beatles figureront au total dans quatre autres longs-métrages de fiction : *Help!* (Richard Lester, 1965), *Magical Mystery Tour* (The Beatles, 1967), *Yellow Submarine* (George Dunning, 1968) et *Let It Be* (Michael Lindsay-Hogg, 1970) ainsi que dans un nombre incalculable de courts-métrages promotionnels – que l'on pourrait aujourd'hui retracer comme les premiers balbutiements du vidéo-clip. Et si le médium cinématographique avait joué un rôle significatif dans l'établissement de leur mythologie (Womack & Davis 2006, p. 100-101), son importance sera d'autant plus grande dans la reconfiguration de celle-ci qu'elle offrira aux Beatles un espace contrôlé pour réactualiser leurs personnages et ainsi remodeler leurs personae respectives afin que celles-ci correspondent à leurs nouvelles directions artistiques<sup>14</sup>.

---

<sup>13</sup> « Prior to *A Hard Day's Night*, the majority of British and American pop musicals had relied upon the long-established tradition of song performance derived from the classical Hollywood musical. [...] *A Hard Day's Night* is arguably the first of its kind to stage central musical numbers which are not tied to performance. » (Neaverson 1997, p. 18-19) La séquence musicale de '*Can't Buy Me Love*', où les Beatles s'échappent des studios et s'en vont se défouler dans un parc, en est particulièrement révélatrice. « In this way, Lester's film freed the representation of the musical from its traditional generic slavery; he allowed the pop song the opportunity to work in a similar manner to conventional incidental music, as an abstract entity capable of punctuating action which is not performance-oriented. [...] Lester modestly explains: "I don't think one ever sits down and says, 'I'm going to do something which will change the face of musical history and will be known in ten years' time as MTV'..." » (Neaverson 1997, p. 19).

<sup>14</sup> Il est important de rappeler que, dans les films des Beatles, il est toujours question d'un mariage entre musique et cinéma, chaque film s'accompagnant d'un album éponyme. Le médium cinématographique agissait alors comme un moyen de promotion à la fois du contenu musical et de l'esthétique visuelle qui venait de pair. La scénarisation se faisait donc avant tout dans l'objectif d'y inclure un maximum de séquences musicales.

L'approche narrative éprouva cependant un changement de ton drastique. Si les personnages Beatles avaient pu cimenter leur identité grâce à une illusion d'authenticité, ce réalisme documentaire semblait inenvisageable maintenant que le groupe était devenu « world celebrities living X-rated lives, and no longer able to appear as the lads from Liverpool » (Lester cité par Neaverson 1997, p. 35 ; cf. Carr 1996, p. 61). Ainsi, bien que les Beatles réels reprennent leurs rôles en tant que personnages Beatles dans une continuation de *A Hard Day's Night*, leur vie professionnelle se voit reléguée à l'arrière-plan dans leur second film alors que ce dernier suit une intrigue purement fictionnelle.

Somptueux *pop-statement*, *Help!* propose un spectacle extravagant : toujours *on-the-run*, les talents des personnages pour échapper à la *Beatlemania* viennent à leur service lorsque le groupe, menacé de mort par une secte hindoue après que Ringo ait malencontreusement acquis une bague de sacrifice, s'embarque dans une course-poursuite surréaliste à travers le globe. Au reflet de son intrigue, le film embrasse l'absurde dans sa mise en scène des Beatles. Bien loin de sa portée idéologique initiale, l'autofiction révèle sa puissance humoristique alors que le groupe se met en lumière de manière critique dans un portrait autodérisoire<sup>15</sup>.

Le ton grotesque et surréaliste de la représentation de l'intime est annoncé dès l'entrée en scène des personnages Beatles : le groupe débarque d'une somptueuse voiture noire face à ce qui se voit être leurs chez-soi, quatre maisons mitoyennes donnant sur une rue aux aspects *working-class* (fig. 19). Deux femmes cinquantenaires les observent du trottoir d'en face alors que ces derniers s'avancent vers leurs portes respectives :

[Woman 1] Lovely lads, and so natural. Adoration hasn't gone to their head one jot has it! You know what I mean, success...

[Woman 2] Just so natural... and still the same as they was before they was.

La caméra vient alors se positionner en contrechamp à l'intérieur du bâtiment, dévoilant toute l'ironie du dialogue lorsque chacune des portes s'ouvre sur un loft divisé en quatre par un code

---

<sup>15</sup> Les Beatles semblent en effet y faire une parodie d'eux-mêmes ; une tonalité instaurée d'emblée que le film, lui-même, se veut reproduire et détourner, narrativement et esthétiquement, les codes des films d'espionnages de l'époque et plus particulièrement James Bond. *Help!* peut effectivement être lu comme un pastiche du '*Bond cycle*' et plus particulièrement *Goldfinger* (Guy Hamilton, 1964).

couleur (fig. 20). L'accent est mis sur l'excentricité de son intérieur versus la modestie de sa façade : George possède une pelouse intérieure faisant office de descente de lit laquelle est entretenue par un jardinier à plein temps ; Paul, un orgue installé sur une trappe d'ascenseur par le biais duquel il remonte subitement du sous-sol (fig. 21 & 22). Une construction scénographique du paraître et de l'être qui vient d'emblée briser l'identité des « unaffected working-class [lads] » (Neaverson 1997, p. 23) cultivée par *A Hard Day's Night* en proposant un envers extrême au seuil de l'authenticité.



**Fig. 19** : Photogramme du film *Help!* (Richard Lester, 1965). Ext. : les 'two-up-two-down', foyer des Beatles, inchangés par leur succès. © Apple Films.



**Fig. 20** : Photogramme du film *Help!* (Richard Lester, 1965). Int. : la supercherie se révèle. © Apple Films.



**Fig. 21** : Photogramme du film *Help!* (Richard Lester, 1965). George ordonne à son jardinier de tondre son tapis-pelouse ; ce dernier utilisera un dentier mécanique. © Apple Films.



**Fig. 22** : Photogramme du film *Help!* (Richard Lester, 1965). Paul et son orgue rétractable. © Apple Films.

Plus tard, le film abordera d'un ton moqueur le narcissisme de la star lorsque le groupe débarque secrètement aux Bahamas dans un clin d'œil aux images mythiques de leur arrivée aux États-Unis. Sans bain de foule pour les accueillir, les Beatles – soudainement vêtus uniformément de leurs costumes de 1964 – descendent de l'avion l'œil au viseur de leurs appareils photo, se mitraillant incessamment les uns les autres (*fig. 23 & 24*).



**Fig. 23** : Photogramme du film *Help!* (Richard Lester, 1965). Les Beatles arrivent aux Bahamas.  
© Apple Films.



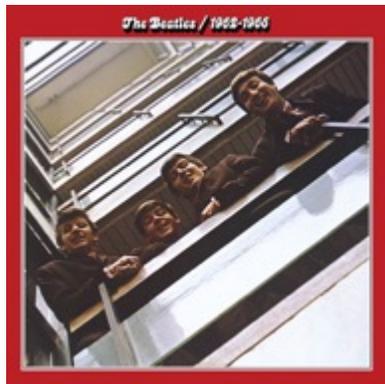
**Fig. 24** : Photogramme du film *Help!* (Richard Lester, 1965). Ringo, George et Paul se mitraillent.  
© Apple Films.

Similairement à *A Hard Day's Night*, l'œuvre est parsemée de références métatextuelles à visée comique, néanmoins celles-ci ne se présentent pas comme des réflexions idéologiques sur l'image et l'identité telles qu'elles avaient pu le faire auparavant et les personnages Beatles apparaissent comme des versions hautes en couleur – et littéralement en couleur – d'eux-mêmes. John témoigne d'un sarcasme éloquent ; Paul charme la belle Ahme ; George reste muet jusqu'à en faire oublier sa présence ; les éléments contraignent Ringo dans la position du *outcast* et les trois autres s'unissent afin de lui venir en aide ; et ce en cultivant tout du long leur identité collective d'un groupe soudé à l'attitude nonchalante et déphasée. Une nonchalance qui sublimera l'humour absurde et le surréalisme de l'intrigue, les personnages Beatles réagissant avec une impassibilité si spectaculaire qu'elle en provoque l'hilarité, insufflant à *Help!* quelque chose du film de *stoner* – probablement dû au fait que les Beatles étaient eux-mêmes parfaitement *stoned* pendant toute la durée du tournage (*The Beatles 2000*, p. 167-169) – prélude à l'influence que la prise de LSD aura sur leurs œuvres subséquentes.

Ce flegme pouvait cependant s'apparenter à un profond désintérêt ne motivant qu'une coopération minimaliste alors que le culte des *Fab Four* et la pression de la *Beatlemania* commençait à essouffler le groupe :

By 1965, the novelty of their stardom was beginning to wear thin, and they had become increasingly disillusioned by the personal restrictions which came with international adoration and which had been so lightheartedly treated by *A Hard Day's Night*. (Neaverson 1997, p. 35)

Car si les Beatles pouvaient s'offrir une liberté d'exploration en studio permettant une évolution dans leur style musical au reflet de leur intérêt pour la contre-culture émergente, leurs personae, figées éternellement dans un *Neverland* cristallisé en noir et blanc, commençaient à être ressenties comme des boulets à traîner, et du poids desquels il fallait rompre afin de croître et prospérer. Ainsi, bien qu'il soit possible d'entrevoir une continuation logique dans leur progression musicale, la manière dont le groupe brisera nettement cette chaîne nous forcera à parler des Beatles selon deux périodes, *Red* (1962-1966) et *Blue* (1967-1970).



**Fig. 25 :** The Beatles, *Red* / 1962-1966. La photographie fut prise en 1962 dans les locaux d'EMI, leur maison de disque. Elle servit de pochette à leur premier album, *Please Please Me* (1962). © EMI.



**Fig. 26 :** The Beatles, *Blue* / 1967-1970. Une reconstitution, sept ans plus tard, bouclant la boucle. En effet, cette photographie avait à l'origine été pensée pour la pochette de leur dernier album, *Let It Be* (1970). © EMI.



**Fig. 27 :** Photogramme du court-métrage *Penny Lane* (Peter Goldmann, 1967). Les Beatles sous leur nouvelle apparence. © Apple Films.



**Fig. 28 :** Photogramme du court-métrage *Penny Lane* (Peter Goldmann, 1967). Les Beatles métamorphosés dépassent leurs instruments symboliques, érigés comme sculptures extérieures, tels les vestiges d'un passé.  
© Apple Films.



**Fig. 29 :** Photogramme du court-métrage *Strawberry Fields Forever* (Peter Goldmann, 1967).  
© Apple Films / The Beatles VEVO.

Après avoir pris la décision d'arrêter les tournées, les Beatles se cachent quelques mois des médias ; une disparation dont ils réapparaîtront à jamais métamorphosés, les *Fab Four* tués et enterrés afin de laisser place à leur être ressuscité. Une renaissance mythique pour les personnages Beatles lorsque ceux-ci vagabondent dans les rues et parcs de Liverpool sous leur nouvelle apparence dans les courts-métrages *Strawberry Fields Forever* et *Penny Lane* (Peter Goldmann, 1967), hymnes nostalgiques célébrant deux lieux chers à leur enfance (fig. 27-29). Un acte de remythification, définie par Womack et Davis comme « the process of reconfiguring one's own mythos in an effort to approximate more closely the nuances of our projected identities », qui leur permit de bâtir « a narrative bridge connecting the story of who they were (the four Mop Tops of 1964 and 1965) with who they were becoming (the recording artists and cultural figures) » (Womack & Davis 2006, p. 103). Sur la pochette de l'album célébrant cette renaissance, *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967), les Beatles réels apparaissent en uniforme selon leur nouvelle identité colorée aux côtés de leurs alter ego de cire, ces *Fab Four*, constituants d'une



**Fig. 30 :** The Beatles, *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967).  
©EMI.

généalogie stellaire en noir et blanc. Une photo de classe mythique faite de carton-pâte dans laquelle les Beatles s'insèrent entre figures culturelles, littéraires, historiques, religieuses et stars hollywoodiennes.

Au cinéma, *Magical Mystery Tour* et *Yellow Submarine* fonctionnent alors comme les *A Hard Day's Night* et *Help!* de la résurrection, conduite par les personnages Beatles de Sgt. Pepper. Le premier se présente comme une expérimentation psychédélique alors que le groupe s'embarque dans une aventure surréaliste à bord du *Magical Mystery Tour-bus*<sup>16</sup>. Se plaçant à la fois devant et derrière la caméra, le résultat en sera un film sans queue ni tête où les Beatles ne cessent de se démultiplier, apparaissant tour à tour en tant qu'eux-mêmes, en tant que personnages purement fictionnels (fig. 31) ou encore en tant qu'alter ego de leur moi diégétique. Le tout se résume en une série de sketches à l'humour *beatle-esque*, ponctuée d'interludes musicaux dont l'esthétique surréaliste, initiée par Lester dans les séquences musicales de *A Hard Day's Night*, atteint son plein potentiel psychédélique (fig. 32 & 33).



**Fig. 31** : Photogramme du film *Magical Mystery Tour* (The Beatles, 1967). Paul et Ringo en magiciens.  
© Apple Films.



**Fig. 32** : Photogramme du film *Magical Mystery Tour* (The Beatles, 1967). Les Beatles psychédéliques.  
© Apple Films.



**Fig. 33** : Photogramme du film *Magical Mystery Tour* (The Beatles, 1967). 'I am the walrus, goo goo, g'joob'. © Apple Films.

<sup>16</sup> Un *branding* qui fonctionne aujourd'hui à la perfection pour le tourisme Beatles.

Similairement, *Yellow Submarine* emmène les versions animées des personnages Beatles dans un voyage – *trip* à la fois physique et mental – à bord du mythique sous-marin vers le monde fantastique de *Pepperland* où le groupe s’en vient délivrer ses habitants des *blue-meanies* par l’arme pacifiste que représente leur musique. L’animation, conduite par George Dunning, adopte une esthétique des plus originales aux inspirations multiples, allant du psychédéisme et pop art contemporain à l’esthétique des posters de cirques et foires de l’époque victorienne. Le film, conçu comme une mise en images et en narration de *Sgt. Pepper*, intègre au monde fantastique, dans une suite de séquences musicales, une multitude de symboles et d’imaginaires évoqués par les paroles des Beatles ou encore par les écrits et dessins de Lennon. Les personnages Beatles, eux, sont représentés revêtus de costumes similaires à ceux que leurs alter ego réels avaient portés au lancement de l’album avant de s’adonner, plus tard, à leurs rôles du ‘*Lonely Hearts Club Band*’ à leur arrivée à *Pepperland*<sup>17</sup> (fig. 34 & 35).



**Fig. 34 :** Photogramme du film *Yellow Submarine* (George Dunning, 1968). Les personnages Beatles ‘avant-gardistes’ de 1967. © Apple Films / Capitol.



**Fig. 35 :** Photogramme du film *Yellow Submarine* (George Dunning, 1968). Les personnages Beatles se transforment en *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. © Apple Films / Capitol.

<sup>17</sup> Ce que les Beatles avaient auparavant fait pour le court-métrage promotionnel *Hello, Goodbye* (Paul McCartney, 1967), utilisé comme banc d’essai pour *Magical Mystery Tour*. Un clip pour le moins troublant de par le sentiment de coprésence qui s’en dégage : les Beatles réels jouent les personnages Beatles/*Sgt. Pepper* imitant grossièrement les personnages Beatles/*Fab Four*.

Une reconstruction narrative du concept à la base même de l'album : McCartney avait pensé le '*Lonely Hearts Club Band*' comme un alias sous lequel le groupe pourrait continuer à faire paraître leur musique et ainsi rompre avec les connotations du nom Beatles (The Beatles 2000, p. 241). Les Beatles rencontreront d'ailleurs ces alter ego dans une des dernières scènes du film, le '*Lonely Hearts Club Band*' originel figé dans une bulle de verre dont le groupe les délivrera : '*it's us* – '*but we're here*' – '*the resemblance is truly striking*'. Le personnage de John en touchera quelques mots lors d'une courte envolée philosophique : '*the people in the ball are obviously extensions of our own selves suspended, as it were, in time, frozen in space...*'.

La réalisation de ces deux films – où le degré de contribution du groupe varie d'un extrême à l'autre – permit aux Beatles de cimenter cette résurrection par la réactualisation de leurs personnages résultant en une reconfiguration de leurs personae grâce à la projection de signes visuels de leurs explorations musicales, intellectuelles et spirituelles sur le canevas des quatre garçons naïfs et innocents 'dans le vent'<sup>18</sup>. Un processus qui requit cependant de réaffirmer l'essence de ces personnages et ainsi « in this reified world, Lennon still winks for the camera, Starr bumbles for comic relief, McCartney effects a benign Adonis, and Harrison remains ever so quiet » (Womack & Davis 2006, p. 104).

La dernière entreprise cinématographique des Beatles, le documentaire *Let It Be*, naît d'un contexte bien différent. À partir de 1968, de nombreuses tensions apparaissent dans le groupe alors que chaque membre vogue de plus en plus indépendamment : libres maintenant de s'adonner à l'expérimentation, les sessions d'enregistrements deviennent un espace d'exploration qui ne requiert plus nécessairement la présence de chacun et permet, de plus, d'ouvrir les portes aux collaborateurs (The Beatles 2000, p. 305-312). Le '*White Album*' (*The Beatles*, 1968) fut un chef-d'œuvre sur platine, mais un désastre en studio, c'est pourquoi le groupe se décida à suivre une nouvelle approche pour la production de leur opus suivant. Ce projet, initialement intitulé *Get Back*, avait été conçu dans une tentative de réunifier le groupe :

---

<sup>18</sup> *Quatre garçons dans le vent* s'agit de la traduction française du titre *A Hard Day's Night*. Notons son utilisation la plus connue dans le 'Cette année-là' de Claude François (*Le Vagabond*, 1976). Sur la ligne des traductions douteuses en ce qui concerne les Beatles, on se doit de mentionner 'Le sous-marin vert' repris par Maurice Chevallier et Les Compagnons de la chanson en 1966.

musicalement, les Beatles souhaitaient retourner (*'get back'*) à leurs racines *blues*, *skiffle* et *rockabilly* et ainsi retrouver la dynamique d'une formation épurée – guitares, basse, batterie – telle qu'elle l'était lorsque le groupe était né (The Beatles 2000, p. 315). En composant un album destiné au *live* – pour un éventuel retour à la scène ou du moins une unique performance filmée – les Beatles se forçaient à reprendre leurs rôles respectifs, nécessitant donc une formation complète à chaque session d'enregistrement. C'est ainsi dans cette volonté d'un retour à leur essence d'artiste et à leur moi authentique, fi des costumes et des complexes fanfreluches sonores, que le genre documentaire vint s'insérer dans un acte de démythification, « an attempt to remove their overwhelming veil of celebrity [...] fashioning a film that they believed would move beyond the tired mythologies » (Womack & Davis 2006, p. 106).

Mais ce qui aurait dû se faire document d'une seconde renaissance du groupe se voit transformé en celui d'une dissolution houleuse alors que d'insignifiants différends prennent de ridicules proportions et viennent faire déborder un vase bien trop plein.

*Let It Be* demythologizes the media-created personalities of the four Mop Tops through a series of brutally honest and frequently unsettling moments. [...] For the first time on film, such unvarnished moments unveiled the Beatles' genuinely *human* personalities. (Womack & Davis 2006, p. 107)

*The smart/witty one* (John) se complaît dans un silence parfois interrompu par quelques phases de murmures avec son ombre (Yoko) ; *the cute/boyish one* (Paul) révèle son masque autoritaire parfois condescendant ; *the quiet/mysterious one* (George) fume d'une rage passive agressive ; *the funny/sensible one* (Ringo) exsude l'indifférence dans une prise de position neutre. Des traits bien moins flatteurs et pourtant profondément humains qui viendront cette fois reconfigurer l'entièreté de leur mythologie et par la suite, la lecture rétroactive de leur histoire.

It would break The Beatles. It would break the myth: 'That's us, with no trousers on and no glossy paint over the cover and no sort of hope. This is what we are like with our trousers off, so would you please end the game now?' (John Lennon, The Beatles 2000, p. 322)

Et s'ils s'étaient construits à travers le prisme de la fiction documentaire selon les thématiques que l'union fait force à vaincre les péripéties menaçant la dissolution, c'est par le biais du documentaire qu'ils se déconstruisent, s'efforçant tant bien que mal à raccommoder leurs haillons alors qu'ils assistent de manière impuissante à leur dissolution réelle. Pourtant, l'image qu'il nous reste, et sur laquelle *Let It Be* se termine, en est une mythique : celle des Beatles performant un ultime concert sur le toit des bureaux d'*Apple*. Une séquence musicale



**Fig. 36 :** Photogramme du film *Let It Be* (Michael Lindsay-Hogg, 1970). L'ultime concert sur le toit de janvier 1969. © Apple Films.

*live* où l'espace d'un instant, il est possible d'entrevoir une émergence des vestiges de ces personae originelles, une lueur espiègle dont la sincérité nous transporte jusqu'à ces images premières, dénuées d'artifices, de quatre jeunes Beatles sur la scène du *Cavern Club*. « Like it or not, they will always be the 'four lads from Liverpool'. After all, they scripted it that way. » (Womack & Davis 2006, p. 108).

## 2. ‘Telling the tale of The Beatles’

« Once upon a time there were three little boys called John, George and Paul, by name christened. They decided to get together because they were the getting together type. When they were together, they all wondered after all, what for? So all of a sudden they all grew guitars and formed a noise. [...] Many people ask what are the Beatles? Why Beatles? Ugh, Beatles, how did the name arrive? So we will tell you. It came in a vision – a man appeared on a flaming pie and said unto them, ‘From this day on you are Beatles with an A.’ – ‘Thank you, Mister Man,’ they said, thanking him. »

— John Lennon

“Being A Short Diversion On The Dubious Origins  
Of The Beatles (Translated From The John Lennon)”

*The Mersey Beat*, July 1961

Il est fascinant d’observer à quel point l’univers des Beatles continue à subsister aujourd’hui. À un demi-siècle de la contemporanéité du groupe, bien loin des manifestations hystériques de la *Beatlemania*, le culte des fans perdure à l’ère d’Internet et des réseaux sociaux. Mais alors que les hurlements perdent en décibels, l’engouement sait pourtant toujours se faire entendre.

Le 25 décembre 2015, après des années de réticence de la part du groupe, le catalogue des Beatles est enfin disponible en streaming sur la plateforme Spotify<sup>19</sup>. Une enquête a démontré que durant les cent premiers jours de sa diffusion, leur musique avait été jouée plus de vingt-quatre milliards d'heures, soit 2793 ans : un record (*Forbes*, avril 2016). C'est par ces chiffres qu'il est possible de constater que les Beatles continuent leur marche stellaire, sans doute grâce à une capacité à remodeler leur accessibilité au fil du temps et des modes afin de préserver leur héritage et toucher chaque nouvelle génération. En effet, selon cette même enquête, 67 % des auditeurs utilisateurs de Spotify avaient moins de 35 ans.

Cette année (2018), cela fera quarante-neuf ans que les Beatles n'ont pas enregistré en studio<sup>20</sup>. Pourtant, chaque jour, des centaines de mises à jour sur l'univers des Beatles sont disponibles sur une multitude de plateformes : *BeatleNews.com*, *The Beatles Bible*, *Hey Dullblog* en ce qui concerne les sites spécialisés les plus populaires et bien sûr Facebook, Twitter, Instagram, Tumblr, LiveJournal, Reddit... Chaque membre du groupe possède d'ailleurs un compte Twitter officiel à son nom et bien que j'aie conscience que ceux-ci soient gérés par une équipe de communication engagée par leurs représentants, je ne peux m'empêcher de ressentir un certain malaise lorsque mon téléphone me notifie que '*George Harrison has just tweeted*', tel un message de l'outre-tombe. Une forme d'énonciation révélatrice de l'existence exceptionnelle de la star, sa persona immortelle s'émancipant des contraintes physiques de notre monde et continuant d'exercer son rôle à travers une présence métaphysique.

Chaque jour, un nombre incalculable de *posts*, d'articles, de questions-débats, d'anniversaires du groupe à célébrer apparaissent dans les espaces en ligne et la communauté des fans répond, publie, *retweet*, discute. Il ne s'agit cependant pas d'une communauté qui se limite à une existence virtuelle : chaque année, des dizaines de festivals célébrant le groupe ont lieu un peu partout dans le monde – le plus important étant celui de Liverpool au Royaume-Uni –, des occasions que plusieurs personnes que j'ai eu l'occasion d'interviewer dans le cadre de

---

<sup>19</sup> La même réticence avait pu être observée lors de la transition au CD (*Ultimate Classic Rock*, avril 2017), ce qui laisse sous-entendre la sacralisation dont bénéficie le catalogue des Beatles.

<sup>20</sup> J'exclus ici la réunion des trois membres survivants sous le nom 'The Beatles' pour l'enregistrement des titres '*Free As A Bird*' et '*Real Love*' dans le cadre de la production des *Anthology* en 1995.

mon documentaire ont appelées « a ‘*coming together*’ of the Beatle community » (notons le jeu de mots éponyme du célèbre titre). Toute excuse est bonne pour un regroupement de fans : concerts de *tribute bands*, kiosque Beatles à la Convention du Disque... En septembre 2016, à la sortie du dernier documentaire officiel *The Beatles: Eight Days A Week* (Ron Howard), la salle du Cineplex Forum de Montréal était comble, les spectateurs arborant t-shirts, casquettes, sacs, badges et autres attirails à l’effigie des *Fab Four*. Loin de l’époque de la *Beatlemania*, les « legions of Beatles obsessives » – comme les nomme Sam Taylor-Wood<sup>21</sup> (*The Guardian*, novembre 2009) – sont toujours là et continuent à accueillir dans leurs rangs de nouvelles recrues.

Mais s’il est indéniable que l’univers des Beatles subsiste aujourd’hui grâce à la consommation de leur production musicale, celui-ci se voit en expansion constante de par une participation active des fans, cultivé par leur geste créatif. Ainsi, au-delà d’une simple persistance des Beatles en tant qu’artistes, il est possible de constater une persistance de leur histoire<sup>22</sup>. Car discuter, commenter, débattre les Beatles implique intrinsèquement une pratique

---

<sup>21</sup> Réalisatrice du biopic sur John Lennon, *Nowhere Boy* (2009)

<sup>22</sup> Une persistance qui s’explique, en partie, par la richesse et la qualité de leur production musicale, dont l’influence se ressent encore de nos jours. Véritables monuments de la musique du XX<sup>e</sup> siècle, les Beatles – de pair avec les autres géants de leur époque – ont révolutionné le genre pop-rock, non seulement en imposant une nouvelle sonorité britannique, mais en brisant les frontières entre musique populaire et musique savante par leurs explorations avant-gardistes, annonçant tout particulièrement l’avènement du rock progressif – de Pink Floyd à Renaissance, en passant par The Alan Parsons Project ou encore le groupe français Magma. À l’écoute des Beatles, il est possible de retrouver des traces sonores, préludes à de nombreux courants de la musique populaire qui se développeront par la suite de manière plus conséquente : le rock psychédélique avec ‘*Tomorrow Never Knows*’ (*Revolver*, 1966) ; le rock symphonique et l’opéra rock avec *Sgt. Pepper* et la face B d’*Abbey Road* dont les sonorités plutôt pop pourront être retrouvées chez Supertramp ou encore Electric Light Orchestra – prenons l’exemple du fameux ‘*Mr Blue Sky*’ (*Out of the Blue*, 1977) ; le hard rock et le heavy métal avec ‘*Helter Skelter*’ ; ou encore la musique électroacoustique avec ‘*Revolution 9*’ (*The Beatles*, 1968) qui n’est pas sans rappeler le ‘*Alan’s Psychedelic Breakfast*’ de Pink Floyd (*Atom Heart Mother*, 1970). Des influences sonores, aussi bien dans la composition, que l’arrangement et la production, qui se retrouvent encore aujourd’hui chez bon nombre d’artistes. Les Beatles sont un ‘classique’, les Bach, Mozart et Beethoven de notre temps – une revendication qui reviendra souvent de la part des divers *tributes bands/artists* que j’eus l’occasion d’interviewer. Cette sacralisation et cette persistance de leur musique se reflètent d’ailleurs

: celle de raconter les Beatles. Et, en ce faisant, continuer à faire vivre le mythe cultivé à la fois par les fans et par les Beatles eux-mêmes et en prolonger l'expérience de manière collective ou individuelle.

Cette pratique, « telling the tale of The Beatles » comme le formule Ian Inglis (2003, p. 77), peut en effet être comparée à la retransmission d'un mythe, celui de la star, dont les exploits sont vantés tels ceux des héros et dieux grecs (Morin 1972). On relate son existence exceptionnelle déterminée par les multiples figures du héros qu'elle incarne et qui s'incarnent par la suite en elle (Morin, p. 36-37). Ainsi, de par les qualités héroïques qu'elle porte en elle, son récit historique peut se conformer au modèle des récits d'aventures divines, des contes et des légendes, par geste de mythification :

On peut faire de l'histoire avec du mythe, on peut aussi faire l'inverse : du mythe avec de l'histoire. C'est même en ce sens qu'aujourd'hui, le plus fréquemment, on prend le mot : mythifier, c'est une certaine façon de présenter le réel, y compris le plus proche, le plus présent. [...] Il s'agit d'une façon de découper les faits, de les enchaîner et d'interpréter leur succession, en somme d'une lecture mythique du réel. (Pouillon 1980, p. 84)

Cette retransmission partage alors avec le mythe les traits de son essence, notamment l'oralité et l'élasticité : c'est une histoire retransmise de bouche à oreille, répétée et transformée au fil du temps, alors que la pluralité grandissante de ses auteurs lui fait subir de nombreuses altérations (Vernant 1980). Retransmettre le mythe, c'est ce qu'il est d'ailleurs possible d'observer parmi les traces des échanges dans les réseaux sociaux, les forums et autres sections permettant l'expression via une option de commentaire. Comme le suggère Richard St-Gelais, « le monde du mythe n'est peut-être pas si éloigné de la situation que la culture médiatique est en train de

---

dans des chiffres plus concrets. Nous avons précédemment mentionné les records battus par le groupe sur la plateforme Spotify : les Beatles sont l'un des seuls groupes de 'classic rock' dont la production n'est plus active à continuellement effleurer le top 100 des artistes les plus écoutés chaque mois sur la plateforme, et cela aux côtés des artistes pop les plus influents du moment. En 2017, ceux-ci seront classés 4<sup>e</sup> dans le top 20 'rock' mondial (*Billboard*, juillet 2017). En date d'octobre 2018, les Beatles sont 118<sup>e</sup> des artistes les plus écoutés dans le monde – détrônés ce mois-ci par Queen, 69<sup>e</sup>, probablement en raison de la sortie imminente du biopic sur leur *frontman* Freddie Mercury, *Bohemian Rhapsody* (Bryan Singer, 2018).

recréer autour de nous : atténuation, quand ce n'est pas abolition, de la figure de l'auteur, prolifération indéfinie des variantes » (St-Gelais 2007, p. 21).

Les Beatles nous ont en effet été racontés sous toutes leurs formes. Depuis leur séparation, l'histoire du groupe a fait l'objet de bien nombreuses adaptations narratives ne se limitant ni à un support ni à un genre : documentaires, biopics, épisodes de séries d'animations à la télévision et au cinéma ; biographies, novellisations, fan fictions, bandes dessinées... la liste est longue. '*Telling the tale of The Beatles*' est devenu un genre de pratique artistique en soi ; une pratique qui s'inscrit cependant dans la logique des pratiques de fans telles qu'elles ont été étudiées dans les années récentes (cf. Jenkins 1992 ; 2006), impliquant la réappropriation d'un texte culturel dont la retransmission est pourvue d'un sentiment communautaire, l'amour du partage. Du point de vue du fan, raconter les Beatles est un art ; un art qui implique la maîtrise d'un savoir préalable qui transformera le geste de création en un travail minutieux de spécialiste. Car pour soi-même pouvoir raconter les Beatles, il faut déjà se les être fait raconter ; pour prolonger l'univers des Beatles, il faut déjà l'avoir exploré.<sup>23</sup>

Ainsi, pour mieux comprendre cette pratique artistique dans laquelle s'inscrit mon projet de création, je propose d'en explorer les principes et d'expliquer pourquoi il me semble essentiel de penser les Beatles comme un univers narratif. Pour ce faire, il faudra s'attarder sur un certain nombre de concepts : la notion de monde comme narration et de narration comme monde ; la notion de monde possible afin de décrire les liens qui se dessinent entre monde réel et monde fictionnel ; la création d'un monde comme une exploration textuelle selon les notions de transtextualité et de transfictionnalité ; enfin il s'agira de penser l'univers narratif comme un écosystème, donc comme organisme vivant, mettant l'emphase sur la dynamique de ce phénomène.

---

<sup>23</sup> Pour la suite de ce chapitre, je propose de vous référer au schéma (fig. 39) ainsi qu'à sa version interactive (prezi) disponible sur la clé USB fournie ou à l'adresse web indiquée (cf. bibliographie).

## 2.1. La construction d'un univers narratif : entre fiction et non-fiction, histoires et Histoire

'*Telling the tale of The Beatles*' se révèle être une pratique particulièrement complexe du fait que celle-ci se situe au croisement de deux institutions narratives, celles du documentaire et de la fiction. Il s'agit, en effet, d'une pratique qui appelle au '*boundary-blurring*' dans son essence même : la mise en narration d'une histoire 'réelle' – ou du moins factuelle – dans un geste de retransmission qui implique intrinsèquement un processus de réécriture et donc d'adaptation. Une retransmission qui, malgré sa valeur factuelle à visée documentaire, glisse vers un mode fictionnalisant (Odin 2000). Car narrer les Beatles, c'est jouer avec les plis d'un texte historique<sup>24</sup> ; texte qui lui-même se voit obscurci par les gestes de fictionnalisation des Beatles eux-mêmes, remettant en question sa valeur historique, puisque teintée par leurs propres dramatisations.

one of the problems of re-creating the band's history is posed by the fact that The Beatles were already considered a historic phenomenon in their own time, and it may be "close to impossible to write an objective history of the Beatles after 1963 that is unclouded by the revisionism of the participants, whether intentional or not." (Reiter 2008, p. 148 citant Stark 2005, p. 7)

Durant toute leur carrière, les Beatles n'ont cessé de se mettre en scène en se racontant eux-mêmes – '*telling tales about themselves*'. Comme nous avons pu le voir au chapitre précédent, le groupe a utilisé le médium cinématographique afin d'assurer un contrôle sur leur image et identité individuelle et dans un processus d'autofictionnalisation, a fait naître des personnages, synthèses de leurs 'moi' et de leurs personae. En se racontant ainsi, les Beatles ont favorisé le

---

<sup>24</sup> J'entends par là un ensemble de matériaux bruts et factuels réunis selon une approche historiographique qui formeraient un récit d'évènements, réorganisés de manière chronologique selon leurs liaisons objectives. Selon Paul Veyne, « les faits ont une organisation naturelle, que l'historien trouve toute faite [...] et qui est inchangeable : l'effort du travail historique consiste justement à *retrouver* cette organisation » (Veyne 1971, p. 35). En ce sens, raconter les Beatles est une exploration de l'intrigue que forme le tissu de leur histoire, une notion définit par Veyne comme « un mélange très humain et très peu 'scientifique' de causes matérielles, de fins et de hasards ; une tranche de vie, en un mot, que l'historien découpe à son gré et où les faits ont leurs liaisons objectives et leur importance relative » (Veyne 1971, p. 36).

processus d'identification du spectateur, élément essentiel de la relation entre la star et son public, mais surtout ont permis à leurs fans de développer une relation affective avec leurs idoles en usant d'une illusion d'authenticité. Ces gestes d'autofictionnalisation et d'automythification ont néanmoins favorisé la porosité des frontières entre fiction et non-fiction et petit à petit les alter ego fictionnels des Beatles sont venus peupler leur texte historique, influençant ainsi sa lecture alors que personnes, personae et personnages s'y confondent. Roland Reiter affirmera ainsi que « as individual recollections of The Beatles' history are shaped or at least influenced by the impact of early mythologization, all histories of the band are to some degree clouded by myth » (Reiter 2008, p. 148).

Il me semble important de noter que l'action de se raconter soi-même pose une question ontologique, car elle se présente sous la forme d'une dramatisation de nos expériences réelles, une remise en narration qui a avant tout pour objectif de divertir le destinataire de notre histoire. Si son contenu est reçu comme de la non-fiction, la forme que celle-ci prend est cependant romancée alors que son narrateur – *je* – omet, exagère, détourne voire même fabule afin de donner au récit une dynamique ludique et en permettre une réception affective. En se racontant dans leur autobiographie commune *Anthology* (2000), les Beatles proposent une vision rétroactive et interprétative de leur texte historique et dans un acte de démythification, scellent leur propre mythe à travers un pacte autobiographique qui suppose véracité et probité, mais régale de dramatisations anecdotiques mythifiées.

Si la pratique de raconter les Beatles en était une à proprement historiographique soutenue par des propositions à valeur hypothétique – une intrigue retracée selon divers itinéraires, pour reprendre la terminologie de Veyne (1971, p. 38) – la publication de l'*Anthology* ainsi que la sortie de sa série documentaire complémentaire (*The Beatles Anthology*, Apple Corps, 1995) semblent avoir changé drastiquement à la fois son essence et ses manifestations. Il est en effet possible de constater un bond dans la production d'œuvres mettant en scène les personnages Beatles à partir des années quatre-vingt-dix ; un boom qui peut être expliqué par un regain de popularité du groupe (*cf.* Reiter 2008) couplé à l'entrée dans l'ère nouvelle de l'accessibilité et de la convergence des médias (*cf.* Jenkins 2006a). Mais outre ces facteurs socioculturels, les '*Anthologies*' ouvrirent une dimension créative et ludique beaucoup plus grande en ce qu'elles

proposaient l'articulation d'un texte officiel qui, grâce à sa forme narrative, donnait libre cours à la diégétisation et à la projection d'un imaginaire par les lecteurs-spectateurs.

Dans la perspective sémio-pragmatique de Roger Odin, « diégétiser, c'est voir un monde en lieu et place d'images sur un écran » ; « je diégétise chaque fois que je construis mentalement un monde » (Odin 2000, p. 18-19). Marie-Laure Ryan affirme que « the ability to create a world, or more precisely, to inspire the mental representation of a world, is the primary condition for a text to be considered a narrative » (Ryan 2013, p. 363). Il s'agit d'une relation de co-influence et de codépendance à polarisation double où narration suppose monde et monde suppose narration, où narration engendre monde et monde engendre narration. En se racontant ainsi de manière narrative, les Beatles amènent le lecteur-spectateur à reconstituer ces histoires en projetant un monde que viennent peupler leurs protagonistes. Et, de ce fait, dressent le canevas de leur monde narratif, leur *fabula* (Eco 1985), qui sera par la suite exploré par les actes de création : raconter les Beatles, c'est reconstruire ce monde, prendre plaisir à « jouer avec les plis du texte et d'y insérer des doses d'imagination » (Boni à paraître, p. 6) alors que les personnages Beatles et leurs histoires transcendent leur texte historique et en viennent à se présenter comme une matière malléable, source de possibles appelant à la création.

'*Telling the tale of The Beatles*', c'est amener à la fois l'auteur et le lecteur-spectateur à penser les Beatles comme monde ; comme un univers narratif à venir interpréter et compléter à travers une exploration des possibles. Et comme tout univers, celui des Beatles vient se soumettre à un certain nombre de codes et de règles alors que ce dernier se dresse sur une frontière poreuse entre fiction et non-fiction, histoires et Histoire.

Si certaines œuvres se veulent être des représentations réalistes alors que d'autres se réclament seulement figuratives, toutes sont cependant reliées entre elles par un geste de réécriture d'une même *fabula*, qu'Umberto Eco définit comme « le schéma fondamental de la narration, la logique des actions et la syntaxe des personnages, le cours des événements ordonné temporellement » (Eco 1985, p. 133). Une *fabula*, imposée par le texte historique des Beatles, peuplée par leurs personnages et influencée par sa mise en narration par les Beatles eux-mêmes à travers les '*Anthologies*', qui agit comme un canevas à partir duquel les multiples auteurs

peuvent élaborer leurs sujets, soit « l’histoire telle qu’elle est effectivement racontée, telle qu’elle apparaît en surface, avec ses décalages temporels [...], ses descriptions, ses digressions, ses réflexions » (Eco 1985, p. 134).

Ces œuvres de ‘*re-telling*’ – (cf. exemples *prezi*) – fonctionnent ainsi selon les principes de la transtextualité, définie par Gérard Genette comme la « transcendance textuelle du texte » soit « tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d’autres textes » (Genette 1982, p. 7). Et plus précisément, l’hypertextualité, « toute relation unissant un texte B (hypertexte) à un texte antérieur A (hypotexte) sur lequel il se greffe d’une manière qui n’est pas celle du commentaire » (Genette 1982, p. 11). Un lien hiérarchique s’établit ainsi avec le texte autobiographique des Beatles auquel chaque remise en narration fait inévitablement référence et dont la dimension historique et officielle s’impose comme règle fondamentale afin d’aboutir à un effet de réalisme. Les auteurs s’en inspirent librement, posant ce texte comme structure à suivre et parfois lui faisant explicitement référence par biais de citations camouflées, souvent itérées par les personnages. L’exemple le plus frappant étant le célèbre ‘*where we’re going fellas?*’ – ‘*to the toppermost of the poppermost!*’; un *cheerleading* inventé par Lennon, qu’il énoncera ainsi (cf. *The Beatles Anthology*, 1995) et qui sera repris sous cette exacte forme maintes et maintes fois au cinéma : *Birth of the Beatles* (Richard Marquand, 1979), *The Hours And Times* (Christopher Münch, 1991), *In His Life: The John Lennon Story* (David Carson, 2000), *Two Of Us* (Michael Lindsay-Hogg, 2000), *Nowhere Boy* (Sam Taylor-Wood, 2009) ; et même dans la bande dessinée *The Fifth Beatle* (Tiwary, Robinson & Baker 2013). Similairement, la narration de l’audition de George Harrison pour intégrer le groupe telle que racontée par Paul McCartney dans l’*Anthology* sera reprise au dialogue près – que McCartney lui-même réimagine et retranscrit – dans *In His Life: The John Lennon Story* et *Nowhere Boy* : ‘*go on George, get your guitar out, you show him!*’, alors que Lennon reste sceptique de par la différence d’âge pour finalement n’en être que plus impressionné lorsque George joue un ‘*Raunchy*’ (Bill Justis, 1957) parfait<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> cf. *prezi* interactif de l’écosystème. J’y inclus aussi deux autres exemples frappants, la mort de Stuart et la séparation du groupe, en ce que des liens transtextuels se créent même entre différentes œuvres reprenant l’histoire des Beatles sous le genre du biopic. Similarités de composition filmique, d’esthétique de mise en scène, d’écriture du dialogue ; répétitions de répliques, retours d’acteurs. En effet, Gary

'*Telling the tale of The Beatles*' s'apparente ainsi à une pratique du *true fiction*, « stories about true facts that use the techniques of narrative fiction » résultant en la création d'un monde fictionnel « deliberately conceived and presented as an accurate image of reality » (Ryan 1991, p. 33–34).

True fiction exploits the informational gaps in our knowledge of reality by filling them in with unverified but credible facts. [...] In a romanced life, for instance, the narration respects all available historical information about the hero, but it completes this information with undocumented dialogues and reports of private thoughts which could conceivably have occurred as described. (Ryan 1991, p. 34–35)

Les auteurs prennent le texte 'Beatles', soit leur *fabula*, et comblent les blancs de leur chronologie factuelle selon une logique propositionnelle, projetant des mondes possibles – « a possible state of affairs [...] a possible course of events [...] possible worlds are worlds imagined, believed, wished » (Eco 1984, p. 219) – qui convergent cependant vers un même univers, actuel et réalisé, défini par le matériau factuel historique. La distinction entre fiction et non-fiction, histoires et Histoire dans ces œuvres se fait ainsi sur le degré d'écart minimal, soit « le degré d'éloignement entre le monde actuel et l'univers de la fiction » (Lavocat 2010, p. 21). Ce principe – *minimal departure* –, établi par Marie-Laure Ryan dans sa théorisation littéraire des mondes possibles, se pose comme loi selon laquelle « le lecteur reconstruit l'univers textuel en se conformant le plus possible à son monde actuel » (Lavocat 2010, p. 22). Un principe qui devient nécessité dans les narrations historiques (Ryan 1991, p. 52) : plus le degré d'écart minimal est faible, plus l'effet de réalisme est grand, plus l'on y 'croit' ; un besoin de plausibilité nécessaire pour adhérer à la diégèse de l'œuvre lorsqu'il s'agit des Beatles.

'*Telling the tale of The Beatles*', c'est ainsi prendre plaisir à s'imaginer à une multitude de possibles, raconter la même histoire, encore et encore, selon multiples variations propositionnelles se conformant à la logique de la *fabula* et de ses acteurs. Une *fabula* si vaste et si précise à la fois qu'elle permet un jeu à niveau macroscopique du détail alors que l'on comble les pièces manquantes d'un puzzle de l'ordre de l'infiniment grand. Le monde des

---

Blackwell interprète deux fois McCartney dans *Backbeat* et *The Linda McCartney Story* ; Ian Hart, deux fois Lennon dans *The Hours and Times* et *Backbeat*. Par ces retours d'acteurs, il serait d'ailleurs presque possible d'établir une forme de continuité entre ces œuvres.

Beatles offre ainsi une porte à l'exploration textuelle qui s'en vient prolonger le mythe 'Beatles', le précisant, le modifiant, l'élargissant au fil des projections interprétatives.

Mais au-delà d'un désir de reconstitution, '*telling the tale of The Beatles*' c'est aussi le plaisir de jouer avec le potentiel qu'offre le mode de la fiction :

| Exploration du <i>what if</i>                                                                 | Genre de la fiction                           | Œuvre                                                                                                                                                                                    | Médium        | Genre de l'œuvre     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------|----------------------|
| Et si John n'était pas mort ?                                                                 | <i>fiction contrefactuelle</i>                | <i>Let Him Be</i><br>(Peter McNamee, 2009)                                                                                                                                               | Cinéma        | <i>documenteur</i>   |
| Et si la conspiration P.I.D. (Paul Is Dead) était réelle ?                                    | <i>non-fiction fictionnelle</i>               | <i>Paul McCartney Is Really Dead: The Last Testament of George Harrison</i><br>(Joel Gilbert, 2010)                                                                                      | Cinéma        | <i>mockumentaire</i> |
| Et si John Lennon était une femme, Joan Lennon ? <sup>26</sup>                                | <i>fiction alternative</i>                    | <i>she was just seventeen (if you know what I mean)</i><br>(‘MarmaladeSkies’ AO3 2014)                                                                                                   | Littérature   | <i>fanfiction</i>    |
| Et si les Beatles avaient été au Poudlard de l'univers de <i>Harry Potter</i> ? <sup>27</sup> | <i>crossover</i>                              | <i>Harry Potter (Marauder Era) and Beatles</i><br>(fig. 37)<br>(‘glockgal’ LiveJournal, 2010)<br><br><i>The Beatles at Hogwarts</i><br>(fig. 38)<br>(‘nowhere-little-girl’ Tumblr, 2017) | Art graphique | <i>fanart</i>        |
| Et si les Beatles étaient à Hambourg avec les One Direction ?                                 | <i>crossover</i><br>+<br><i>transposition</i> | <i>All You Need is One Thing</i><br>(‘MarmaladeSkies’ AO3 2013)                                                                                                                          | Littérature   | <i>fanfiction</i>    |

<sup>26</sup> Il s'agit d'un genre à part entière dans la pratique de la fan fiction : le *genderswap*.

<sup>27</sup> Il semble d'ailleurs être de notoriété publique dans la communauté de fans Beatles, probablement selon un commun accord, que Paul est un Gryffondor, Ringo un Poufsouffle, George un Serdaigle et John un Serpentard. Une répartition du Choixpeau qui semble suspicieusement équilibrée mais qui, selon mon vaste amas de connaissances inutiles, se révèle tout à fait juste. Serait-ce une parfaite équation cause de leur succès ? À discuter.



**Fig. 37** : Les magiciens Beatles de *Magical Mystery Tour* donnent un cours à Poudlard à l'époque des parents d'Harry Potter. 'glockgal', *Harry Potter (Marauder Era) and The Beatles*, 2010. © LiveJournal.



**Fig. 38** : Les Beatles sont représentés selon les caractéristiques de leurs différentes maisons. 'nowhere-little-girl', *The Beatles at Hogwarts*, 2017. © Tumblr.

Raconter les Beatles se révèle ainsi avant tout comme une pratique transfictionnelle. Richard St-Gelais définit la transfictionnalité comme étant un « phénomène par lequel au moins deux textes, du même auteur ou non, se rapportent conjointement à une même fiction, que ce soit par reprise de personnage, prolongement d'une intrigue préalable ou partage d'un univers fictionnel » (St-Gelais 2011, p. 7). Précisons que St-Gelais donne au texte « une acceptation large qui couvre aussi le cinéma, la télévision, la bande dessinée, etc. » (St-Gelais 2011, p. 7). Marie-Laure Ryan parlera de *transmedial storytelling* lorsque l'univers se dresse sur une pluralité de médias : « a special case of transfictionality — a transfictionality that operates across many different media » (Ryan 2013, p. 366). Le geste de création transfictionnel en est un qui explore au-delà des limites du texte et implique de penser le monde de la fiction comme une matière malléable qui transcende le texte. Les œuvres transfictionnelles se développent ainsi de manière systémique à l'intérieur d'un même univers narratif, chaque texte se posant en relation avec d'autres selon leurs différents gestes d'écriture. St-Gelais en identifiera trois grands types auxquels Ryan en ajoutera un quatrième et cinquième :

*l'expansion* : prolonger la fiction sur le plan temporel ou diégétique (St-Gelais 2011, p. 71).

*la version* (ou *modification*) : retraverser l'histoire sous un nouvel angle, la soumettre à des divergences interprétatives et structurelles, et/ou plus ou moins la modifier (St-Gelais 2011, p. 139-140 ; Ryan 2013, p. 366).

*le croisement* : joindre en une même œuvre deux ou plusieurs fictions « que le lecteur avait jusque-là toutes les raisons de considérer comme indépendantes » (St-Gelais 2011, p. 187).

*la transposition* : donner au monde de la fiction un nouveau cadre spatial ou temporel (Ryan 2013, p. 366).

*la citation* (ou *quotation*) : lorsque deux fictions provenant d'univers narratifs différents sont connectées par biais d'une référence, généralement de l'ordre du signe (Ryan 2013, p. 366).

Si raconter les Beatles prend source dans un geste de réécriture et de retransmission, ce processus de remise en narration et la multiplication des œuvres narratives de l'ordre de la fiction appellent alors à une pratique transfictionnelle qui se révèle parfois de second voire de troisième degré. Chacune des œuvres mettant en scène les personnages Beatles et/ou leur histoire se construit ainsi en relation avec d'autres textes narratifs qu'elle vient développer, élargir, modifier, croiser, transposer, citer. Et tel qu'ils l'avaient déjà fait lors de leurs excursions cinématographiques, les Beatles s'émancipent à nouveau de leurs référents réels, se métamorphosant en des entités insaisissables, des personnages transfictionnels à l'existence migratoire, des signifiants flottants qui se redéfinissent à chaque nouvelle apparition au sein d'une diégèse autre.

'*Telling the tale of the Beatles*', c'est s'adonner à de micro-expansions – ce que St-Gelais nomme interpolations (2011, p. 84) – en s'attardant sur les ellipses entre deux points factuels de la *fabula*. C'est dédier un film entier à la phrase « Brian Epstein was going on holiday to Spain [...] and he invited John along. » (Paul McCartney, *The Beatles* 2000, p. 98) – *The Hours And Times* (Christopher Münch, 1991). Ou un autre encore autour du mythe de ce jour de mai 1976 où *Saturday Night Live* (NBC) offrit 3200 \$ pour une réunion des Beatles : « John and Paul happened to be watching the programme. [...] According to John, this was the last time he and Paul physically met. » (Miles 1997, p. 592) – *Two Of Us* (Michael Lindsay-Hogg, 2000).

‘*Telling the tale of the Beatles*’, c’est l’amour de l’interprétation, du contrefactuel, du ‘*what-if*’ qui nous entraîne dans une relecture de l’Histoire. C’est se demander ce que Stuart Sutcliffe pensa des Beatles – *Backbeat* (Iain Sopley, 1994) – puis blâmer John d’être à l’origine du traumatisme crânien ayant plus tard causé sa mort – *The Beatles’ Shadow* (Pauline Sutcliffe 2001). C’est greffer un caractère incestueux à l’amour de John pour sa mère Julia – *Nowhere Boy* (Sam Taylor-Wood, 2009). C’est surinterpréter des citations presque intraquables dont on peut questionner l’effet téléphone arabe – Q Magazine : ‘*If John Lennon could come back for a day, how would you spend it with him?*’ Paul McCartney : ‘*In bed.*’ (Q Magazine 1998) – et satisfaire ses fantasmes en réécrivant Lennon/McCartney selon les codes du *slash*<sup>28</sup>, genre favori de la fan fiction.

‘*Telling the tale of the Beatles*’, c’est s’imaginer les rencontres impossibles, savourer le potentiel humoristique de la réutilisation iconographique, de l’uchronie et la beauté de la mise en abîme. C’est amener les magiciens-Beatles de *Magical Mystery Tour* au Poudlard des Maraudeurs (cf. fig. 37). C’est faire du *Barbershop Quartet* d’Homer Simpson une forme de réincarnation des Beatles, avant que George Harrison, se jouant lui-même, apparaissent subitement pour rétorquer ‘*it’s been done*’ – *The Simpsons* (Épisode 82, Fox, 1993). C’est retrouver des ‘*lost tapes*’ qui révèlent le ‘plagiat’ de ‘*Stairway To Heaven*’ (*Led Zeppelin IV*, 1971), originellement une chanson des Beatles – (The Beatnix, 1994). C’est se transporter vers un monde parallèle où voguent librement les personnages des chansons des Beatles – *Across The Universe* (Julie Taymor, 2007).

Les œuvres se prolongent, se recourent et bifurquent dans une dilatation temporelle jusqu’à former une structure rhizomique qui ne cesse de croître et s’étendre. C’est ce réseau transmédiatique d’espaces fictionnels et non-fictionnels que forme l’ensemble de ces œuvres que je nomme l’écosystème narratif des Beatles ; une conceptualisation, appliquée ici aux Beatles, qui mérite tout d’abord d’être plus amplement définie. C’est ainsi en tentant de

---

<sup>28</sup> Le genre du *slash* se définit comme une fiction – très souvent érotique – mettant en scène deux personnages principaux dont la relation romantique à caractère homosexuel se trouve être un point central de l’intrigue développée. Le terme *slash* viendrait de la barre oblique utilisée pour désigner les ‘*pairings*’ ou ‘*ships*’ : dans l’exemple cité ici, cela donnerait John/Paul ou Lennon/McCartney (ironiquement, leur signature commune sur tout le catalogue Beatles). (cf. Klink 2016)

cartographier cet univers qu'est né mon premier geste créatif dans mon envie de raconter les Beatles – ou plutôt '*telling the tale of The Beatles*'.

## **2.2. Cartographier l'univers narratif des Beatles : le modèle de l'écosystème**

Le modèle de l'écosystème est un modèle conceptuel qui fut adopté par les récentes recherches sur les séries télévisées et les franchises afin de penser le phénomène sériel et la pratique du *world-building* : « the narrative ecosystem model is a good response to the need for a dynamic model to represent vast narratives, accounting for the interactions of agents, changes and evolutions » (Innocenti, Pescatore & Brembilla 2014, p. 1). Il s'agit d'un réseau d'espaces sémiotiques « composés de greffes d'origines variées qui s'y installent dans le temps et qui le modifient, le dilatent, le transforment et qui se modifient, dilatent, transforment les unes les autres » (Boni à paraître, p. 15)<sup>29</sup>. Ce sont des systèmes ouverts « inhabited by stories and characters, which change through space and time » qui se présentent comme des structures interconnectées « among different media, through mechanisms of remediation and relocation » (Innocenti & Pescatore 2012, p. 9) et où « toute distinction hiérarchique perd son sens [...] textes et paratextes, discours officiels et discours des fans sont parties d'une logique organique » (Boni à paraître, p. 15). La matière narrative est alors comparée à un organisme vivant évoluant selon les différents textes et discours qui viennent à former un arbre phylogénétique. Le modèle de l'écosystème permet ainsi de cartographier un univers narratif en mettant l'accent sur son expérience sous forme de parcours évolutif par le lecteur-spectateur.

---

<sup>29</sup> Marta Boni utilise aussi le terme de sémiosphère afin de décrire ce type de réseau. Une conceptualisation qu'elle explorera plus récemment dans son article « Crossing the Boundaries. Narrative Ecosystems as Semiospheres », inclus dans l'ouvrage *Reading Contemporary Serial Television Universes: A Narrative Ecosystems Framework* dirigé par Brembilla et De Pascalis (2018).

# Écosystème narratif des Beatles

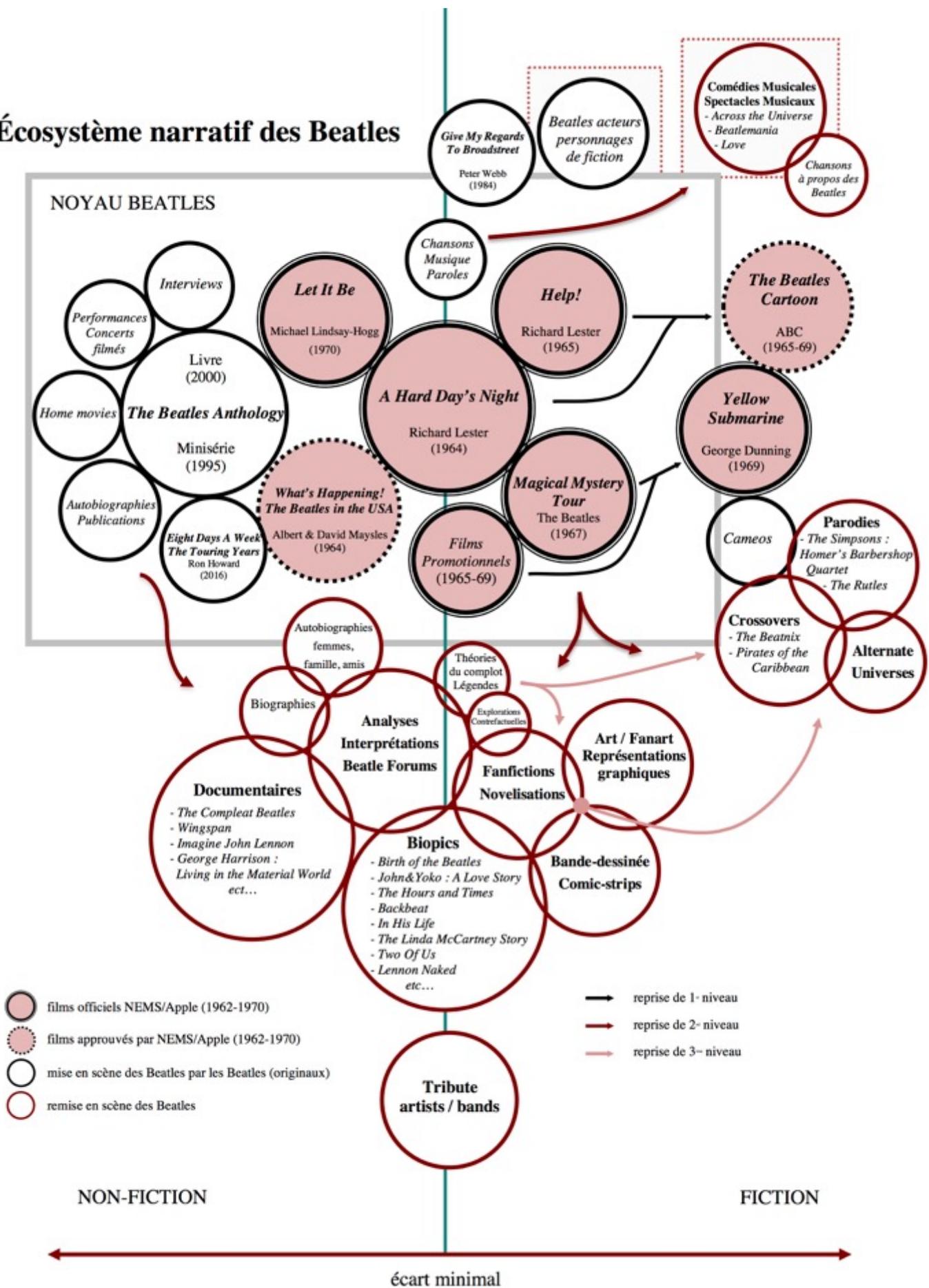


Fig. 39 : L'écosystème narratif des Beatles.

S'il s'agit d'un modèle qui convient à la logique des séries télévisées et des franchises telles *Harry Potter* ou *Lord of the Rings* de par leur dimension fictive, son application en est plus complexe lorsque l'on souhaite s'attaquer à un phénomène comme les Beatles. Car pour construire cet écosystème afin de comprendre l'expérience du texte 'Beatles', il faut admettre une porosité entre fiction et non-fiction ainsi qu'une indistinction entre personne et personnage, personnage historique et personnage fictionnel. Un '*boundary-blurring*' qui est cependant clé dans notre expérience des Beatles.

Au fil de notre consommation d'œuvres racontant les Beatles, nous accumulons une masse de connaissances, un bagage grossissant et mutant selon nos cheminements ; un parcours sinueux, aux combinaisons infinies qui transportent le lecteur-spectateur au travers des genres et des modes. Le texte 'Beatles' se voit ainsi reconfiguré à chaque nouvelle étape alors que le contenu de nos précédentes lectures sera projeté sur l'œuvre dont on est en train de faire l'expérience. Il est ainsi très possible de débiter son expérience narrative des Beatles par la fiction : la mienne débuta vers mes cinq ans avec *A Hard Day's Night* et *Help!* suivit par la lecture de l'*Anthology* quelques années plus tard qui me ramènera de manière cyclique vers une relecture des deux premiers textes. Parfois, cette expérience peut débiter par le visionnage d'un biopic : la sortie de *Nowhere Boy* avait produit cet effet chez mes camarades de lycée qui venaient s'adresser à la spécialiste en résidence pour réentendre le mythe et préciser leurs expériences du film. Au fil des œuvres, notre degré de connaissance évolue et petit à petit, nos expériences de l'univers se voient modifiées par notre bagage.

Plus l'accumulation de connaissances factuelles est grande, plus l'instauration d'une diégèse peut se faire geste délicat alors que l'on pointe du doigt anachronismes, envolées '*out of character*' et manque de réalisme. Parfois, il s'agit de quelques détails qui viennent polluer l'expérience d'une œuvre : récemment, j'ai eu l'occasion de faire un pèlerinage à Liverpool et si la découverte de sa logique spatiale me fit saluer la persévérance de certains auteurs, sa connaissance me vit faire des grimaces à d'autres.

Parfois, cette accumulation de connaissances poussera à la relecture et à la réinterprétation. Si l'on s'y perd un peu trop, on pourra rencontrer, comme dans tout *fandom*, certains groupes

adoptant d'extrêmes croyances, de réelles théories du complot qui, pour ses disciples, recentrent intégralement la perception de l'univers et en influencent sa lecture : notons ici P.I.D. et la persistance – ironique ou non – du terme 'Faul' (*aka.* Fake-Paul) qui peut surgir dans le plus sérieux des textes. Similairement, je me suis moi-même vue biaisée lors d'une lecture académique où l'auteur offrait une analyse de la dynamique du partenariat créatif Lennon/McCartney entre les lignes de laquelle j'ai pu lire des interprétations douteuses mais tout à fait séduisantes.



Fig. 40 : L'audition de George. Fiona Fu, *Beatle Kindergarten 'Lesson One'*, 2011. © DeviantArt

Mais surtout, plus l'accumulation de connaissances est grande, plus l'expérience se verra devenir un plaisir du décodage. Nous avons précédemment pris pour exemple l'audition de George : cette anecdote sera reprise dans le comic-strip *Beatle Kindergarten* qui la remet en scène dans un geste de transposition. L'artiste référence humoristiquement à la fois les préjugés de John, sa position de '*co-frontman*' avec Paul ainsi que d'autres supposées 'insécurités' qui influenceront la dynamique de George au sein du groupe, et selon lesquels il est possible de lire et interpréter sa composition '*While My Guitar Gently Weeps*' et son contexte de production (*The Beatles*, 1968). Tout cela en seulement trois cases. Toute la puissance de l'œuvre prend alors source dans l'intertexte et sa compréhension ne pourra se faire que par une lecture active du signe. Une multitude de signes qu'il est possible de décrypter grâce à nos connaissances préalables et qui viendront sublimer nos expériences des œuvres. Car plus la lecture du texte 'Beatles' devient familière, plus nos capacités d'abstraction se renforcent et plus il est possible d'être entraîné dans un plaisir du jeu de références, de l'imagination de rencontres incongrues.

Et ainsi, au-delà de notre statut de lecteur-spectateur, de consommateur, on se forge notre propre statut de barde. On reprend le mythe, on le chante sous toutes ces formes jusqu'à soi-même en perdre le fil et soumettre sa retransmission à nos

projections mentales ; raconte-moi encore, dira-t-on, raconte-moi les aventures des Beatles ‘*across the universe*’.

Plus qu’un texte, qu’une *fabula*, l’univers des Beatles est un système qui gravite autour de la notion de personnage. C’est en lui, en son existence impalpable, faite d’émancipations et de surgissements fortuits, que se trouve la condition de partage de l’univers et d’un même écosystème. C’est en lui que se trouve le pouvoir de la diégèse, et ce au gré des inconsistances, des divagations fantaisistes. L’univers narratif des Beatles repose ainsi sur une règle d’or : la caractérisation des personnages Beatles. Et puisqu’ils l’ont ainsi énoncé, chaque rôle se voit ainsi fixé : *the smart/witty one* (John) ; *the charmer/cute/boyish one* (Paul) ; *the quiet/mysterious one* (George) ; *the funny/sensible one* (Ringo). Quatre archétypes qu’il nous est amené à nuancer au fil de leurs épreuves.

L’écosystème narratif des Beatles que je vous propose ici est bien loin d’être exhaustif (*fig. 39*). Il se veut être une cartographie du parcours que j’ai pu entreprendre dans ma lecture du texte ‘Beatles’ et d’une interprétation de ces expériences narratives.

Il s’agit d’un écosystème qui se développe autour d’un noyau central constitué des mises en scène et en narration des personnages Beatles par les Beatles eux-mêmes – ‘*telling tales about themselves*’ – la *fabula* d’où découlent les normes et principes de l’univers et qui forme un premier système immuable. En son essence se trouverait le réel indistinct, quel qu’il puisse être, qu’on ne pourrait définir autrement que comme étant ‘ce qu’il s’est passé à la base’. Un matériau brut qui se voit influencé par *A Hard Day’s Night*, à travers lequel les Beatles se créent un premier monde possible à la frontière entre réalité et fiction et définissent notre notion du personnage Beatles, ainsi que les ‘*Anthologies*’, proposant un canevas de cette *fabula*. Au-delà, ce noyau regroupe leurs autres films de fiction et d’autopromotion, leurs documents autobiographiques officiels ainsi que tout type d’images d’archives filmiques telles que leurs films de concert, passages télévisés, interviews ou encore leurs *home movies*. Autour de ce noyau viennent se greffer toutes remises en narration de ces personnages par des auteurs autres : biographies, biopics, documentaires, novellisations, fan fictions *etc.* – ‘*telling the tales of The Beatles*’.

C'est un écosystème qui se dresse cependant sur une frontière poreuse entre fiction et non-fiction ; une distinction qui se fera selon une échelle graduelle définie sur le principe d'écart minimal. Cette échelle se veut représenter le degré d'écart minimal auquel il faut procéder afin d'ajuster sa lecture du texte : de la captation du réel en son essence par des images telles celles de leurs performances ou leurs *home movies* jusqu'aux dessins animés surréalistes, aux *crossovers* et *alternate universes* qui demandent des ajustements beaucoup plus grands. Il s'agit aussi d'une échelle qui permet d'évaluer les degrés d'écart avec la *fabula*.

Une frontière, définie par ce principe, qui fera naître en moi des questionnements clés, que j'explorerai à travers un second geste de création et auxquels je trouverai réponse dans la réalisation de mon film, *Without the Beatles*.

### **3. *Without the Beatles* : variations autour de John, Paul, George et Ringo.**

« *I'm led to believe that you are an extension of my personality.*

— *Yes, I'm the alter ego man.*

— *And I'm the ego man, goo goo, g'joob! »*

— John Lennon vs. John Lennon, *Yellow Submarine*

À la genèse de mon projet de création se trouve une observation. Si les pratiques littéraires et figuratives offraient un horizon de possibles des plus vastes et, de par les spécificités respectives de leur médium, permettaient d'explorer au-delà des limites de l'univers narratif des Beatles, le médium cinématographique semblait, lui, se heurter à un certain nombre de difficultés dans le processus de raconter les Beatles. Et plus précisément, lorsque ces œuvres cinématographiques remettant en scène les Beatles étaient gérées par l'institution du film de fiction (Odin 2000).

Inévitablement, le récit des Beatles, comme celui de nombreuses figures historiques et culturelles, fut célébré par le genre du biopic : neuf films remettant en scène les personnages Beatles furent produits depuis les années quatre-vingt (*cf.* écosystème). L'année 2000 en verra d'ailleurs subitement apparaître trois de manière consécutive ; par la suite, le sujet Beatles prendra une longue pause avant de successivement accoucher de deux biographies de Lennon en 2009 et 2010, les deux derniers films en date. L'expérience de ces multiples films fut pour moi quelque peu problématique : bien que le récit historique y soit traité avec égale justesse, un

effet de déphasage<sup>30</sup> semblait se produire à travers le corps de l'acteur. Car si le personnage Beatle réussissait à s'émanciper de son référent et se transformer en un signifiant flottant au travers de ses multiples apparitions littéraires et picturales, celui-ci semblait résister à son incarnation dans un corps réel lorsque celle-ci ne se faisait pas selon une logique parodique.

La figure de la star résistait, faisant naître dans le corps de l'acteur une situation paradoxale, directement liée au genre en tant que tel, puisque celui-ci se bâtit, par définition, sur cette frontière entre réalité et fiction en proposant la remise en scène d'un personnage « dont l'existence historique est attestée » (Moine 2011, p. 23). Il s'agit d'un genre où la notion de personnage est centrale. Tout d'abord, le récit se construit autour de celui-ci, « un équilibre entre l'histoire d'un personnage et l'Histoire dans laquelle celui-ci s'inscrit » (Moine 2011, p. 27) et, de plus, l'importance de son traitement dans la remise en scène de cette réalité historique est d'autant plus grande qu'il se présente comme « un ancrage référentiel si fort qu'il conditionne, comme garantie a priori du vrai, les autres niveaux de vraisemblance » (Labé 2011, p. 43).

The actor's body is of critical importance to the biopic's representation of 'real' lives, to issues of physical and gestural resemblance, and in its role as the dramatic vehicle (acting out significant moments, embodying transformations resultant from the attainment of stardom, age, or illness). These elements speak to certain expectations relating to performance [...] and to the nature of that performance. (Donaldson 2013, p. 105)

Il s'agit alors d'une interprétation qui « relève du défi pour l'acteur de cinéma » (Damour 2011, p. 37) puisque ce jeu du personnage historique suppose un modèle que l'acteur se devra de reproduire. Son corps ne se présente alors plus comme un corps vide, prêt à recevoir l'esprit du personnage. Ainsi, il en résulte à l'écran une rivalité « entre le corps de l'acteur et l'autre, le 'vrai' » (Comolli, 1977, p. 8) :

---

<sup>30</sup> Le déphasage s'oppose à la mise en phase narrative, définie par Roger Odin comme « le processus qui me conduit à vibrer au rythme des événements racontés » (2000, p. 39). Un effet de déphasage se pose comme un obstacle à la bonne réception du récit alors que certains éléments viennent faire écrouler la diégèse et ainsi empêchent notre suspension volontaire de l'incrédulité – on 'sort' du film. L'effet de déphasage qui nous intéresse ici serait un « déphasage idiolectal », c'est-à-dire que celui-ci naît « de la façon particulière dont j'ai construit le texte filmique ; d'une certaine manière, les films n'en sont pas responsables » (Odin 2000, p. 42). Il s'agit ainsi de mon rapport au monde qui vient se dresser comme obstacle à une bonne mise en phase.

Si le personnage imaginaire n'a, même dans une fiction historique, d'autre corps que celui de l'acteur qui le joue, le personnage historique, filmé, a pour le moins deux corps, celui de l'imagerie, celui de l'acteur qui pour nous le représente. Il y a au moins deux corps en lutte, un corps en trop. (Comolli, 1977, p. 8)

C'est cette lutte qui se révélait être à l'origine de mon effet de déphasage. Une lutte des corps d'autant plus grande que ceux des Beatles s'étaient cristallisés par le biais du médium cinématographique. Quatre corps dotés d'une portée iconographique, eux-mêmes au centre d'un conflit ontologique alors que dans l'image de chacun de ces corps s'étaient développées à la fois celle d'un personnage historique et celle d'un personnage fictionnel.

Néanmoins, si l'image cinématographique se présentait comme un obstacle dans ma réception des remises en scène des personnages Beatles, l'espace de jeu qu'offraient le réel et l'instant présent me livrait une perspective bien différente sur cette dualité des corps. L'impossibilité à correctement me mettre en phase, que j'attribuais à la résistance de la figure de la star face à celle de l'acteur, semblait en réalité prendre source dans la volonté de ces œuvres de retransmettre la *fabula* des Beatles aussi fidèlement et purement que possible sans pleinement embrasser la volatilité du signifiant 'Beatles' et sa puissance transtextuelle, entraînant ainsi une lutte des corps d'autant plus grande que la démarche se voulait de vraisemblance.

Contrairement à la performance cinématographique de l'acteur, la performance des *tributes artists/bands* mettait l'accent sur la logique conflictuelle de l'univers des Beatles dans sa nature même. Au travers de ces performances, les personnages Beatles s'émancipent de leur univers et viennent directement interagir avec le réel alors que la *fabula*, elle, se métamorphose. Les attentes du spectateur s'en voient transformées, car celles-ci ne sont plus narratives et sa position n'en est plus une de simple récepteur. Plus que complice de la fiction, le spectateur en devient actant et, l'espace d'un instant, ignore – voire même refuse – les logiques de notre monde à travers un jeu de rôle enfantin, le *make-believe* (Ryan 1991, p. 23). Et bien que les méthodes de jeux des *tributes artists/bands* soient tout à fait similaires à celles observées dans les biopics, fi des codes et contraintes du genre et d'une entité narrative, le corps de l'acteur devient alors le véhicule d'une exploration des possibles, voguant au fil de ses rapports concrets avec son public. Un pacte diégétique se crée alors dans un '*let's pretend*' (faisons semblant) qui

implique intrinsèquement une évolution imprévisible, une spontanéité offerte par l'instantanéité d'un échange – une diégèse qui se voit cependant maintenue à travers le corps de l'acteur jouant le personnage Beatle.

*Without the Beatles* est ainsi né d'un désir double : explorer thématiquement la relation entre l'acteur de *tribute* et son personnage et ainsi mieux cerner les différents processus de mise en phase du spectateur selon les types de jeu ; mais aussi se faire document de la complexité narrative qui se révèle dans la pratique de raconter les Beatles et ce, en tentant moi-même d'explorer, par mon geste de création, les possibles cinématographiques des personnages qu'il m'était donné d'observer.<sup>31</sup> *Without the Beatles* m'apparaît comme une symphonie. Une symphonie d'incarnations et de variations autour de John, Paul, George et Ringo.

### **3.1. 'Let's pretend' : trois portraits de jeux**

*Without the Beatles* est avant tout un documentaire qui se construit autour de trois portraits croisés, celui de trois *tribute artists/bands* que nous suivons à l'approche de leur performance au *London Beatles Festival* – London, Ontario. Un '*day in the life*' de ces artistes regroupés en trois actes mettant en lumière la dynamique de leur relation avec leur personnage : la transformation, soit le processus par lequel ces derniers passent afin de revêtir la peau de leur personnage ; l'attente du *pre-show*, soit la mise en jeu du personnage ; et enfin, la performance *live 'in character'* qui dépassera les limites de la scène.

---

<sup>31</sup> Ce projet de recherche-crédation fut néanmoins conçu avant tout comme une œuvre transmédiatle, où le mémoire et le film existent comme œuvres à part entière, mais dont la connaissance de l'une vient enrichir la lecture de l'autre et en prolonger l'expérience.

# without the beatles

A FILM BY  
**EMMELYNE HAMPSHIRE**



**Fig. 41** : Affiche de *Without the Beatles*, réalisée par Alexandra Mantice, 2017.

### 3.1.1. *Ringer Star* : ‘*embodied impersonation*’ ou la stratégie mimétique du caméléon

Dans son analyse de l’incarnation du personnage historique, Christophe Damour identifie une première stratégie de jeu, celle de l’acteur caméléon, basée sur le mimétisme et la métamorphose (Damour 2011), que Denis Bingham nommera *embodied impersonation* (Bingham 2013). Il s’agit d’une stratégie qui amène l’acteur « à travailler son rôle non pas au moyen d’une approche psychologique, mais d’abord à partir de ses aspects extérieurs » (Damour 2011, p. 39), soit l’apparence, les intonations, la gestuelle, dans une volonté d’atteindre une composition au plus proche de son modèle.

Ringer Star représente l’acteur caméléon en toute sa splendeur alors que Mike Callahan s’efface petit à petit et, méconnaissable, laisse place à son double ‘Ringo-isé’. Sa métamorphose par le grimage est d’une importance capitale alors que celle-ci se présente comme un acte sacralisé et ritualiste. Une grande attention est portée au détail : la frange en pointe doit tomber au millimètre près ; un travail sur une simple mèche qui prendra une vingtaine de minutes à être réalisé par sa coiffeuse, Edie – « I’ve only been doing this for five years » ironisera-t-elle lorsque Mike lui demandera une ultime retouche. Au centre de son costume : le t-shirt, dont une collection sera réalisée sur mesure au reflet de chaque nouveauté portée par le vrai Ringo, et le ‘bling’, qu’il reconstituera lui-même à partir d’un amas de pièces éparées, arrachées de leur bijou originel.

Au-delà d’une simple transformation physique, Mike se dévoue à un travail méticuleux de la voix et du corps par observation et reproduction. Pour créer son personnage, il avait dû passer au peigne fin toutes les représentations possibles et imaginables de son modèle : films de concert, interviews, documentaires. Une analyse à laquelle il réserve un temps précieux avant chaque nouvelle métamorphose, dans une démarche perfectionniste. Si son accent américain le trahit encore – malgré ses répétitions incessantes de phrases clés qu’il intègre à sa performance scénique – sa



**Fig. 42** : Photogramme du film *Without the Beatles* (2017). Ringer Star se prépare à sa performance.

maîtrise des intonations et de la gestuelle est stupéfiante. « I've forgotten what the real Ringo looks like », je lui dirais après une semaine de tournage passée à interagir directement avec Ringer ; il me répondra, « This is the first year that people have started telling me that I look more like Ringo than Ringo ». Lorsque Mike revêt son rôle, son allure en est bouleversée et chacune de ses actions transpire soudainement le Ringo originel, le jeu de son personnage devenant comme une seconde nature. Un mimétisme inconscient qu'il est possible de retrouver dans ses réflexes de musicien, dans ses gesticulations et sa posture même, dans le rythme et le timbre de chacune de ses énonciations.



**Fig. 43** : Photogramme du film *Without the Beatles* (2017). Ringo Star sur scène, avec une fan.

Pour Mike, il s'agit d'une communion spirituelle. « I was chosen », affirmera-t-il, quelque peu présomptueux mais d'une audace joueuse. À travers la figure de Ringo, c'est Mike Callahan qui prend en réalité son envol et s'épanouit pleinement. Tel qu'il le confiera à son manager : « God, the joy that it brings people... I could never do this as Mike Callahan. »

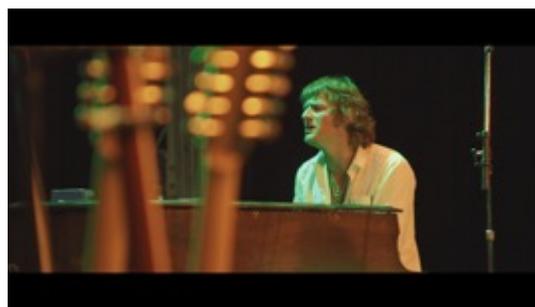
### 3.1.2. *The McCartney Years* : 'the star performance' ou la stratégie narcissique du paon

Christophe Damour (2011) identifie une seconde stratégie de jeu dans la performance du personnage historique, celle de l'acteur paon ou *the star performance* (Bingham 2013). Il s'agit d'une performance qui naît d'une contradiction puisqu'elle « exige de l'acteur qu'il fasse croire à son personnage, tout en restant reconnaissable pour le public ». Cela aboutit en « un personnage hybride où se superposent parfois, selon leur degré de notoriété respectif, les personae de l'une et de l'autre ». Damour affirme que « les véritables stars ne vont servir de manière efficace que des personnages réels aux caractéristiques iconiques faibles » (Damour 2011, p. 38). Paul McCartney se révélerait alors être un défi à incarner selon cette stratégie. Et pourtant, Yuri Pool nous offre quelque chose de stupéfiant.

Se focalisant sur l'esthétique musicale, *The McCartney Years* est avant tout un spectacle qui propose une reconstitution scénique des tournées de Wings à leur apogée, au milieu des années soixante-dix. Les musiciens sont introduits selon leurs rôles respectifs en début et fin de concert, éliminant d'emblée l'essence trompeuse du personnificateur. Yuri accorde une importance à la récréation et exige qu'elle soit des plus fidèles, néanmoins, celle-ci ne passe aucunement par le grimage et requiert plutôt un geste méticuleux dans la préparation du cadre qui viendra recevoir la performance.

Tout d'abord, le spectacle en lui-même et les tournées organisées par *The McCartney Years* sont conçues comme des reconstitutions historiques. Yuri évoquera d'ailleurs la préparation d'une tournée Asie-Océanie qui se voulait reprendre le cheminement exact de cette portion effectuée par McCartney lors de sa propre tournée, *Wings Over The World* (1975-1976). Chaque instrument est sélectionné avec soin afin de permettre une reproduction sonore à l'identique : son piano à queue, un original de 1976, est une réplique exacte de celui utilisé par McCartney durant Wings – « only four hundred were made, that one », dira-t-il. L'installation scénique est aussi d'importance capitale : en préparation de sa performance au *London Beatles Festival*, Yuri entrera en conflit avec l'un des techniciens qui souhaiterait modifier le placement des musiciens, réfutant que ce n'est pas ainsi que le concert original de McCartney avait été conçu. Un dévouement à son personnage qui se manifeste tout d'abord par un respect de l'autorité musicale dont le résultat est un concert prônant l'illusion sonore.

Sur scène, Yuri rejoue Paul McCartney, l'artiste musicien. Au-delà, Yuri ne prétend pas volontairement au personnage de McCartney, bien loin d'en être un sosie ; Yuri est simplement Yuri. Et pourtant, à l'intérieur de son corps, il est possible d'entrevoir une incarnation pure, une coprésence de deux esprits qui coexistent en osmose. Yuri n'a jamais joué un autre rôle que celui de McCartney, sa première audition ayant été pour une extension West End (Londres) de la comédie musicale *Beatlemania* (Broadway, 1977) où il obtint ce rôle. Ce rôle, petit à petit, semble s'être immiscé inconsciemment dans sa vie privée et publique alors que la manière dont



**Fig. 44** : Photogramme du film *Without the Beatles* (2017). Yuri soundcheck son piano.

celui-ci se présente au monde s'en imprègne, jusque sur les réseaux sociaux. Yuri transpose en effet l'univers de McCartney et particulièrement l'aura qu'émanait de celui-ci durant la période à laquelle *The McCartney Years* dédie sa performance. Si sa persona avait été celle du garçon charmeur jusqu'à la fin des Beatles, celle-ci se transforma au cours des années Wings en une autre du bon patriarche, mettant en vedette sa femme Linda dans son nouveau groupe – bien que celle-ci ne sache pas jouer d'un instrument à leur début – et promenant tout son clan à travers le monde lors de ses tournées, un bambin perché sur chaque hanche. Une persona extraordinaire revendiquant un statut ordinaire<sup>32</sup>, alors que les images de ses *home movies* incluses dans ses documentaires et autres clips promotionnels (*cf.* écosystème) le dépeignent en osmose avec la nature sur sa ferme écossaise. Un mode de vie incarné de manière stupéfiante par Yuri, sa



**Fig. 45** : Yuri et Jennifer en Paul et Linda, *backstage* lors d'un concert des McCartney Years en juin 2017 au Massachusetts.

femme, Jennifer, et leurs deux enfants. Yuri et Jennifer Pool sont les Paul et Linda McCartney de Glencoe, petit village verdoyant sur les bords du lac Ontario. Jennifer elle-même, incarne la parfaite Linda au Paul de Yuri : doctorante se spécialisant en zoothérapie, écrivaine, photographe et mannequin de seconde profession –

notons les similitudes. Au printemps 2017, celle-ci reprendra officiellement le rôle de Linda dans *The McCartney Years* – jusque-là interprétée par Laura Gagnon – scellant ainsi son incarnation. Yuri lui apprendra d'ailleurs le piano à l'occasion.

<sup>32</sup> C'est un aspect clé dans la mythification des Beatles, ceux-ci ayant bâti leur statut de star ainsi que leurs personae autour d'une revendication de l'authenticité et de leurs origines modestes. John Lennon se réclamait être un '*working-class hero*' et ce, depuis son manoir de Tittenhurst Park – un statut pour lequel il est encore reconnu aujourd'hui. Ironiquement, Lennon était le seul des Beatles à ne pas être réellement issu de la *working-class* : élevé par sa tante Mimi dans un des beaux quartiers de Liverpool, il reçut une éducation *middle-class* dans un lycée catholique privé avant d'intégrer les Beaux-Arts (*cf.* *The Beatles 2000*). McCartney, lui, enfant très scolaire ayant obtenu des bourses d'études et qui se serait lancé professionnellement dans l'éducation s'il n'y avait pas eu les Beatles, s'épanouira à son arrivée à Londres, vivant en pension chez les Asher, une famille d'académiciens du *upper-middle-class* qui l'introduiront à la philosophie et aux arts 'nobles' (*cf.* Miles 1997).

### 3.1.3. *The Fab Four* : 'stylized suggestion' ou la performance analogique

Au croisement des acteurs paons et caméléons se trouve une troisième stratégie de jeu, que Bingham nommera *stylized suggestion* (2013) et qui repose principalement sur les capacités d'abstraction du spectateur. Une performance que je qualifierai d'analogique en ce qu'elle passe avant tout par la suggestion à travers un réseau de signes et donc par l'aveu d'un intertexte qu'elle exploite.

Il s'agit de la stratégie employée par le *tribute band* classique, tel que le sont The Fab Four. Leur jeu n'est pas bâti sur une volonté de réellement mettre en phase leur public en trompant par la ressemblance physique ou sonore, mais plutôt de suggérer un pacte diégétique dont le



**Fig. 46** : Photogramme du film *Without the Beatles* (2017). John Macdonald en John Lennon de *Let It Be*.

récepteur est complice. Leurs personnages ne sont pas les rôles d'une vie, comme le peuvent être Ringo et Paul pour Mike et Yuri, et revêtir la peau des Beatles est un amusement, un plaisir partagé. Une simple perruque, un costume sombre ou un manteau de fourrure suffisent alors pour suggérer les personnages et sa reconnaissance se fait par le biais du symbole.

La performance classique du *tribute band* Beatles s'élabore en quatre actes, chacun se développant autour d'une esthétique clé qu'il tente de reproduire : *A Hard Day's Night* et leur premier *Ed Sullivan Show* (CBS, février 1964) ; le concert d'août 1965 au Shea Stadium (*The Beatles at Shea Stadium*, BBC, 1966) ; le *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, tel qu'il est possible de l'apercevoir sur la pochette de l'album ainsi que le court-métrage *Hello, Goodbye* ; enfin, leur ultime performance sur le toit, incluse dans *Let It Be*. Chacun de ces actes se réfère ainsi à une période précise des Beatles que les *tribute bands* invoquent par le biais du costume, du choix des morceaux joués et surtout des instruments utilisés. Ces derniers sont en effet dotés



**Fig. 47** : Photogramme du film *Without the Beatles* (2017). The Fab Four en Fab Four.

d'un grand pouvoir symbolique : de la basse Höfner de McCartney<sup>33</sup> aux Rickenbackers de Lennon et Harrison en passant par la batterie Ludwig de Starr dont la grosse caisse se voit toujours stylisée, arborant sur sa toile le nom du *tribute* selon la typographie utilisée par les Beatles.

Au-delà de sa dimension purement musicale, la performance scénique se joue entièrement sur un mimétisme exagéré : les Lennon joueront '*Twist And Shout*' (*Please Please Me*, 1962) en pliant rythmiquement les jambes ; les McCartney mettront l'emphase sur les '*wooooh*' en secouant leur perruque ; les Harrison battront excessivement la mesure du pied gauche, couplé d'intermèdes de balancement, 'dances' de fin de solo ; les Starr frapperont leur charleston d'un poignet souple et hocheront vigoureusement la tête. Les interludes seront accompagnés d'archives sonores des cris de la *Beatlemania* ou des introductions d'Ed Sullivan et les interactions avec le public se feront dans les lignes de celles qu'il est possible d'entendre parmi les archives de concert, remises au goût du jour à l'occasion<sup>34</sup>.

C'est dans ce type de performance basée sur le clin d'œil qu'émergent généralement des actes de coprésence entre différentes réactualisations des personnages Beatles, parfois au-delà de la carrière du groupe. C'est le cas, par exemple, dans le Paul de Mike Harrison, membre des Fab Four : son physique évoque un McCartney des années quatre-vingt-dix; ses intonations et sa

<sup>33</sup> Dans la performance de McCartney, la dévotion se lit dans la reproduction d'un jeu de gaucher. Mike Harrison des Fab Four sera le seul Paul du festival à jouer guitare et basse de la main gauche. N'ayant jamais vu une reconstitution scénique mettant en scène un Paul gaucher, je ne fus que plus surprise lorsqu'il m'écrivit une note de sa main droite. Il me confia que droitier, il s'était appris l'inverse afin de parfaire sa performance. Yuri me confiera aussi qu'il s'y exerçait depuis des années ; quelques mois après le tournage, il donnera sa première performance en tant que Paul gaucher. Maintenant, il suffit de ne plus se trahir par la signature d'autographes.

<sup>34</sup> L'un des *tribute bands* filmés lors du *London Beatles Festival* proposera d'accompagner sa performance à la lumière de nos téléphones, puisqu'en cette ère plus personne ne possède de briquet – initiant un discours anti-tabac de la part du personnage de Lennon. L'un des membres du public sortira tout de même son briquet afin de lui prouver tort et mettra accidentellement le feu à l'un des sièges du théâtre, interrompant le spectacle.

gestuelle, un McCartney actuel. Deux entités référentielles qu'il transporte ensuite diégétiquement dans les années soixante, fusionnant ainsi multiples réactualisations de la persona de McCartney en un corps unique. Ces actes de coprésences sont aussi générés par des rencontres ontologiquement impossibles comme celle d'un Ringo Starr actuel visitant les coulisses d'un concert de Wings lorsque Ringo Star vient rencontrer *The McCartney Years* quelques minutes avant le début de leur concert. 'In character', les acteurs joueront de ces possibles logiquement impossibles à la grande satisfaction de leur public, qui voit en ces performances la réalisation d'un imaginaire dont il n'aurait jamais pu faire l'expérience d'une autre manière.



**Fig. 48** : Photogramme du film *Without the Beatles* (2017). "Ringo and Paul, reunited!"

En effet, toutes ces différentes stratégies de jeu, d'interaction et de mise en phase sont utilisées dans un même but : celui d'explorer les possibles du signifiant Beatles et de prolonger l'expérience de leur univers. Ces performances sont en réalité révélatrices de l'importance de penser les Beatles comme un monde puisqu'elles prennent tout leur sens dans son invocation et sa recreation et se bâtissent autour du principe même de l'émancipation de ses personnages.

Pour faire le portrait de ces artistes, il me semblait alors essentiel de moi-même invoquer ce monde à travers mon geste de création. Ainsi, mon film lui-même s'est construit autour d'une performance de l'analogie et du signe.

### **3.2. Une symphonie de la référence**

À l'origine de mon geste de création se trouve une intuition : afin de représenter tout le potentiel de l'univers narratif des Beatles, il fallait avant tout se libérer des horizons d'attentes que provoquerait la reproduction d'un modèle et pleinement embrasser les Beatles en tant que

signifiant flottant. La résistance de la figure de la star ayant été un questionnement problématique à l'origine de mes recherches créatives, il me semblait essentiel d'avouer cette dualité des corps et proposer de penser les *tributes artists/bands* non comme une prolifération des copies, mais comme une suite d'incarnations d'une présence, les corps se posant comme variations : les Beatles, sans les Beatles.

*Without the Beatles* s'ouvre et se ferme néanmoins sur les Beatles 'originaux', admettant d'emblée leur statut référentiel. Une présence sonore, au départ, dénuée de vue, qui représentait pour moi leur pouvoir métaphysique : des esprits qui viennent hanter le film et prendre corps à travers la possession de ceux des acteurs. Dans ces premières secondes, ceux-ci s'introduisent comme les auteurs du discours qui va suivre, alors que le montage sonore de leurs voix admet un hors champ qui serait l'espace concret de la réalisation, permettant ainsi d'établir le monde diégétique comme une construction. Enfin, lors des crédits, après que chaque acteur ait salué son public, les 'originaux' viennent saluer à leur tour en révélant leur corps – mais non leur visage –, reprenant alors possession de leur référent originel tout en reconnaissant leur statut de modèle. Car ce sont eux, finalement, les vraies stars du *show* ; ce sont eux que l'on observe par corps interposés tout au long du film et qui habitent le texte par leur présence.

*Without the Beatles* propose ainsi une symphonie de la référence qui se construit comme multiples variations autour d'un thème. Ce dernier se répétera, s'étendra, se modifiera, se transposera et resurgira dans un ailleurs de manière imprévisible, mais son essence en sera inchangée.

### 3.2.1. *Un travail de l'intertexte*

La conception de *Without the Beatles* s'est vue double. Je souhaitais tout d'abord que cette symphonie de la référence puisse bénéficier d'une certaine autonomie et qu'il soit tout de même possible de lire et comprendre le film si celui-ci se présentait comme point de départ du parcours de l'univers narratif pour le spectateur. Cependant, mon objectif était d'en permettre

une lecture à plusieurs niveaux et garantir un plaisir du décodage pour les spectateurs plus avertis.

La construction et la réalisation de *Without the Beatles* se fit ainsi avant tout autour d'un travail de l'intertexte. Très tôt, cependant, dans ma volonté de refuser le modèle et d'embrasser l'idée d'un signifiant flottant, je pris la décision de baser ce travail des liens transtextuels sur le souvenir et non la référence explicite. Ayant consommé l'univers narratif des Beatles de long en large en travers, ma maîtrise du texte 'Beatles' m'offrait une lecture aisée du signe. Ainsi, je ne souhaitais pas procéder à une reconstitution à l'identique, mais plutôt de retranscrire ce que m'évoquaient les situations présentées lors du tournage et comment j'associais instinctivement celles-ci à des images que j'avais pu consommer. Certains types de mises en scène où d'esthétiques filmiques me revenaient soudainement en prenant possession de certains lieux, ou en découvrant certains aspects de mes sujets documentaires et ainsi mes directives prenaient racine dans le souvenir. Une remémoration qui se révélait double puisque, afin de garantir une bonne invocation de l'esthétique des Beatles, je choisis pour directeur de la photographie un spectateur averti de l'univers médiatique du groupe.

Le travail de montage se bâtit sur ce même principe, si ce n'est que cette fois je choisis de prendre pour co-monteuse un spectateur classique qui permettait de compléter mon œil aiguisé et garantir une cohérence de lecture en deçà de son pouvoir analogique. Une grande partie de ce montage fut cependant dédiée à un travail du signe : repérer et réorganiser les interactions et situations filmées qui étaient pourvues d'un double sens et ainsi témoigner de la complexité et de l'étendue de l'univers des Beatles. Je refusais cependant d'aller vérifier réellement ces références qui m'apparaissaient instinctivement, en me persuadant que la malléabilité et la faillibilité de la mémoire me permettraient de mieux explorer l'idée de la variation par transformation<sup>35</sup>. Cela m'offrait aussi une marge de flexibilité vis-à-vis des 'textes' référencés et me permettait d'en travailler leur cohérence narrative à l'intérieur même du discours filmique.

---

<sup>35</sup> Comme le formule Cavell : « I am as interested in how a memory went wrong as in why the memories that are right occur when they do. » (1979, *The World Viewed*, p. x)

Au-delà d'un travail de l'intertexte dans son contenu, il s'agissait d'un travail sur sa forme, par la référence d'un certain nombre d'esthétiques propres aux Beatles, tout particulièrement le surréalisme de l'humour de Richard Lester et des envolées psychédéliques de *Magical Mystery Tour* et *Yellow Submarine* ainsi que le montage rythmique et saccadé de *A Hard Day's Night* et de leurs courts-métrages musicaux. C'est par cette recreation d'une esthétique que put se faire la dimension transfictionnelle du projet : explorer les possibles des personnages Beatles et leur essence volatile en invoquant leur univers par une transposition de leurs multiples excursions fictionnelles au sein même du '*day in the life*' de nos trois artistes/groupes suivis.

### 3.2.2. *Un essai transfictionnel*

Comme je l'ai mentionné précédemment, je souhaitais que *Without the Beatles* se présente à la fois comme un documentaire sur les *tribute artists/bands* et sur les personnages Beatles et leur univers narratif. Ainsi, il me semblait nécessaire d'insuffler au film une part d'hybridité.

Afin d'instaurer cette dimension fictionnelle, mon instinct m'amena à reprendre les techniques utilisées par Richard Lester afin de détourner l'esthétique documentaire de *A Hard Day's Night* et déstabiliser le spectateur par des surgissements surréalistes. Durant la deuxième séquence de *Without the Beatles*, on peut apercevoir Mike Callahan préparant et organisant ses costumes : il se crée alors un effet de *loop* infini alors que celui-ci transporte ces multiples vestes du portant à la penderie. Ce *loop*, né par erreur lors du dérushage des différentes prises qui s'enchaînaient les unes après les autres sur notre *timeline*, se présenta comme une révélation. Un gag tout à fait classique et quelque peu ringard qui nous permettait d'instaurer une dilatation temporelle, se révélant petit à petit alors que le *loop* persiste et s'exalte, forçant le spectateur à remettre en question son mode de lecture. Ainsi, celui-ci s'y trouvant préparé, il nous serait ensuite possible d'utiliser cet humour absurde, symbolique aux Beatles, pour annoncer, entrer et sortir des épisodes de fiction qui viendront ponctuer les séquences documentaires.

*Without the Beatles* propose ainsi deux séquences de fictionnalisation, élaborées comme des explorations transfictionnelles. Une première a lieu lorsque Mike, se préparant à sa

transformation, laisse libre cours à son imagination au bord du fleuve : son personnage s’émancipe alors de la réalité documentaire et vient prolonger, par geste de transposition, le monde de la fiction *A Hard Day’s Night*. La seconde a été pensée comme un conflit, au croisement des mondes générés par les différentes excursions cinématographiques des Beatles originaux. Ce conflit se manifeste par des actes de coprésence, ceux des personnages joués par les *tribute artists/bands* ainsi que ceux de toutes réactualisations des personnages Beatles eux-mêmes. Le résultat en est une séquence psychédélique qui vient brouiller les frontières et ouvrir à l’exploration des possibles, permettant ainsi par la suite au film de générer ces actes de coprésence, sonores et visuelles, ces rencontres impossibles, à l’intérieur même de la réalité documentaire, et ce, jusqu’à sa fin.



**Fig. 49** : Photogramme du film *Without the Beatles* (2017). Ringer et Ringo magicien : “Where’s the bus?”.

*Without the Beatles* peut ainsi être pensé comme un essai transfictionnel, qui en explorerait à la fois le geste et la forme en les multipliant et les combinant dans une même œuvre. L’intégralité du film se construit, en effet, autour de ces mises en relation : par expansion, modification, croisement, transposition, citation. Avec ces images capturées, peut-être aurais-je même pu réaliser une vraie transfiction? Une expansion du genre de la science-fiction, autour du voyage dans le temps et la rencontre de son alter ego ; une transfiction où les multiples versions des Beatles se réunissent afin de proposer un concert épique inter-dimensionnel. Non, peut-être pas, c’est un peu de mauvais goût. Mais en émettant cette proposition, ne viens-je pas de moi-même réaliser la transfiction d’une transfiction? Explorer les possibles est un acte de création ; et penser le possible est s’adonner aux plaisirs infinis d’une exploration sans limites.

## Conclusion

« *Now, I know jealousy*

*I caught you talking to the real me*

*Can't tell you how unhappy that shit makes me*

*If you hear him calling, promise you'll ignore him »*

— Alex Turner, *The Bourne Identity*

Dans l'industrie de la musique populaire, la création et la diffusion d'une image et d'une identité à travers les médias visuels ont toujours joué un rôle significatif dans la fabrication de ses stars. Plus qu'une simple performance musicale, la performance pop-rock est celle d'un artiste offrant à la consommation son corps et sa persona par le biais de sa musique. Il est alors impossible de penser leur univers musical sans passer par la réminiscence d'un univers visuel : des premières images du King, Elvis, se trémoussant avec insolence sur le plateau du *Ed Sullivan Show* (1956) à celles de Miley Cyrus se balançant nue sur un '*Wrecking Ball*' (2013), en passant par celles de Michael Jackson exécutant son premier *moonwalk* à la fin de sa performance de '*Billie Jean*' (*Motown 25*, Suzanne de Passe, 1983). Une émergence d'images iconiques, bribes d'apparitions médiatiques, dont chaque note, chaque parole deviennent inséparables.

Si la star de cinéma naît au travers des multiples personnages qu'elle incarne et qui s'incarnent en elle, la star musicale, elle, semble naître de la création d'un – ou plusieurs – alter ego par geste d'autofictionnalisation et d'automythification ; une mise en scène et en narration de soi que celle-ci performe en interaction directe avec le réel dans une indistinction entre

personne, persona et personnage. Il s'agit d'une stratégie dont les Beatles semblent avoir dessiné la formule : excursions cinématographiques autofictionnelles, courts-métrages promotionnels ancêtres du vidéo-clip dans leur esthétique, réactualisations de leurs images et identités à chaque nouvelle direction artistique, élaboration d'un texte historique 'officiel' par mise en narration de soi.

Comme nous l'avons mentionné brièvement au premier chapitre, les films des Beatles ont eu un impact majeur sur la manière dont la musique populaire utilisera le médium cinématographique dans son processus de diffusion. Les Spice Girls calqueront d'ailleurs leur unique excursion cinématographique sur celles des Beatles : en effet, *Spice World* (Bob Spiers, 1997) se voit être un remix à la fois de *A Hard Day's Night* et de *Help!*.

Leur autopromotion par la diffusion de courts-métrages à la télévision annoncera un aspect important que prendra la commercialisation de la musique populaire. Le vidéo-clip est aujourd'hui un élément essentiel dans la promotion d'un album, quelle que soit sa forme : une mise en image destinée aux chaînes télévisées de musique et aux plateformes web, telles MTV et VEVO ; un court-métrage cinématographique, tels le *Thriller* de Michael Jackson (John Landis, 1983) et les réalisations de Laurent Boutonnat pour Mylène Farmer ; un album visuel, tel le *Lemonade* (2015) de Beyoncé. Il s'agit d'un genre auquel les cinématographes s'adonnent : on peut prendre pour exemple la réalisation de *Bad* (Michael Jackson, 1987) par Martin Scorsese ; les collaborations de Michel Gondry avec les White Stripes et Björk, pour ne citer qu'eux ; Xavier Dolan avec Indochine et Adele ; ou encore David Lynch avec Chris Isaak, Moby, Nine Inch Nails et Rammstein. L'icône pop-rock, quant à elle, se voit muse de certains réalisateurs qui viennent la mettre en scène au cinéma de fiction : prenons Mick Jagger dans *Performance* (1970) et David Bowie dans *The Man Who Fell To Earth* (1976), deux réalisations de Nicolas Roeg. Toutes ces œuvres viennent alors se greffer à l'univers musical de l'artiste, le pourvoyant ainsi d'une dimension visuelle et narrative dont il se révélera, par la suite, inséparable.

Un album peut par ailleurs être conçu directement en lien avec la projection d'un univers narratif, bâti autour d'un personnage, héros dont on relate les aventures : ce fut le cas pour le Ziggy Stardust de David Bowie (1972) ou encore le Tommy des Who (1969), incarné par Roger Daltrey. Plus récemment, ceux-ci peuvent prendre la forme d'œuvres complexes comme ce fut

le cas, par exemple, pour trois singles des Last Shadow Puppets : *Everything You've Come To Expect*, *Aviation* et *Miracle Aligner* (Black Sheep Studios, 2016) proposent une narration à chronologie inversée, développée sur trois vidéos diffusées successivement, dont l'intrigue est inspirée des films de mafia américano-italienne. Ces personnages de gangsters des années soixante-dix, à la tête d'un trafic de drogues, viendront par la suite imprégner leur jeu de scène, leur esthétique, ainsi que leurs interactions avec les journalistes durant toute la durée de leur tournée. Cette mise en scène conceptuelle, pourvue d'un sous-texte homoérotique, réglera les fans qui s'empresseront de l'exalter à travers des remises en narration selon les codes *slash* de la fan fiction.

Car si les stars musicales conceptualisent et jouent ces alter ego, ceux-ci laissent libre cours aux fans d'en exploiter les possibles, en discutant, décryptant et réutilisant ces univers que celles-ci font naître autour d'elles. Ces stars bénéficient alors de remises en scène transfictionnelles, explorant au-delà des limites de leurs textes, par le biais de *fanart*, de créations Youtube ou de véritables romans de fan fiction. Sur Archive Of Our Own (AO3), la plateforme la plus populaire pour la diffusion de fan fictions, deux des plus grands *fandoms* représentés sont issus de la musique populaire : One Direction, *boyband* pop-rock des années deux mille dix, et le Bandom, regroupant une sélection de groupes de rock, mais majoritairement centrée autour du '*Holy Trinity*' formée par Panic! At The Disco, Fall Out Boy et My Chemical Romance. Si un grand nombre de ces romancisations sont du genre de l'*alternate universe*, d'autres se voient attribuées le terme 'canon', c'est-à-dire que celles-ci prétendent retranscrire à travers leur narration un pan du réel, s'insérant à l'intérieur d'un texte réaliste et factuel. Ces œuvres viennent alors, par gestes d'expansions et de modifications, préciser, compléter et complexifier la *fabula* instaurée par autofictionnalisation et automythification de la star à travers divers médias.

De nos jours, la formulation « after all, they scripted it that way » (Womack & Davis 2006, p. 108) me semble encore plus révélatrice. Les vies exceptionnelles des stars sont en effet exaltées par les tabloïds, qui remettent en narration chacun de leurs faits et gestes. Il me semble important de rappeler que nombre de ces articles sont en réalité commandés par leurs équipes de gestion d'image et s'accompagnent d'un '*pap-walk*' organisé à cet effet. Ces harcèlements médiatiques ont parfois des résultats catastrophiques : rappelons-nous les images de Britney

Spears se rasant impulsivement la tête ou Michael Jackson pendant son nouveau-né d'un balcon devant les caméras du monde entier. La vie publique d'une star se construit alors comme un scénario, dont les déboires seront traités telles des péripéties selon des stratégies marketing : un 'oops-baby' annoncé en plein milieu d'une tournée, un retour en cure de désintoxication au *climax* d'une émission de télé-crochet dont elle était juge. Des retours de situations, parfois invraisemblables, qui garantissent un investissement du fan, même par scepticisme. Rappelons une digression que nous avons faite précédemment, celle des 'leaks' des personnages créés par l'équipe de production des One Direction. Harry Styles se vit accorder le rôle du charmeur et du 'womanizer', une image et une identité qui furent exploitées par les médias. Aujourd'hui, bien que véritable icône gay sur scène hissant les drapeaux LGBTQ à chaque concert, il se trouve tout de même être producteur exécutif d'une sitcom inspirée de sa vie 'réelle' – je sous-entends tabloïdique – et de ses multiples conquêtes féminines (*Happy Together*, CBS, 2018), au grand accablement d'une majorité de sa communauté de fans qui n'y voit que l'exploitation d'une narration mensongère forgée de toutes pièces, fruit d'une industrie hétéronormative, patriarcale et oppressive. De cette mise en narration, double et conflictuelle, résulte un *clash* des personae ; une stratégie commerciale, peu éthique à mon goût, qui fonctionne cependant à la perfection puisqu'elle garantit l'engagement du fan par spéculations et guerres des 'clans'. Raconter la star se révèle alors pourvue d'une aspiration idéologique ; le récit d'un mode de vie, auquel le fan s'identifie, permettant ainsi une lecture et une appréciation empathique de son art, sur lequel il projette l'image d'un héros imparfait, humanisé.

Aujourd'hui plus que jamais, les stars musicales se construisent sur ce processus de 'telling' et de 're-telling', exploitant le pouvoir que sa figure de modèle aura sur son public, qui lui-même transformera son existence en une célébration mythique de ses aventures. Plus que la musique, on aime la star ; et l'expérience que nous faisons de son art semble inévitablement passer par l'expérience de son univers narratif. La simple évocation de son nom révèle l'amplitude et la malléabilité du signifiant qui lui est accordé ; celle-ci s'émancipe et vient peupler nos projections imaginaires au son de ses compositions et interprétations, aux plis de son texte, selon les multiples possibles de sa *fabula*. Ainsi, autour de chacune d'entre elles se développe un écosystème, un réseau transmédiatique qui trace, modifie, dilate et transforme son

texte originel. Cet univers peut lui-même devenir source d'inspiration pour les gestes de création des fans, qu'ils soient prolongation de ce monde ou genèse d'un autre. La star se révèle source de création ; une muse que nous accueillons à bras ouverts, une image-guide éclairante qui s'immiscera jusque dans nos projets de recherche-crédation universitaires.

## Bibliographie

BEATLES, The. 2000. *Anthology*. San Francisco: Chronicle Books.

BINGHAM, Dennis. 2010. « Living Stories: performance in the contemporary biopic ». Dans CORNEA, Christine, *Genre and Performance: Film and Television*, p. 76-95. Manchester University Press.

BINGHAM, Dennis. 2013. « The Lives and Times of the Biopic ». Dans ROSENSTONE, Robert A. et PARVULESCU, Constantin, *A companion to the historical film*, p. 233-254. New York: John Wiley & Sons.

BONI, Marta. À paraître. « *I made another planet last week!* De la productivité de la notion de monde pour l'étude des médias ». Dans GAUDREAU, André et DULAC, Nicolas, *Du média au post-média. Continuités, ruptures*. Lausanne : Éditions l'Âge d'Homme.

BONI, Marta. 2018. « Crossing the Boundaries. Narrative Ecosystems as Semiospheres. Dans BREMBILLA, Paola et DE PASCALIS, Ilaria A., *Reading Contemporary Serial Television Universes: A Narrative Ecosystem Framework*, p. 27-42. New York: Routledge.

BREMBILLA, Paola, INNOCENTI, Veronica et PESCATORE, Guglielmo. 2014. « Selection and evolution in narrative ecosystems. A theoretical framework for narrative prediction ». Dans *2014 IEEE International Conference on Multimedia and Expo Workshops (ICMEW)*, p. 1-6.

BREMBILLA, Paola et DE PASCALIS, Ilaria A.. 2018. *Reading Contemporary Serial Television Universes: A Narrative Ecosystem Framework*. New York: Routledge.

CARR, Roy. 1996. *Beatles At the Movies*. New York City: Harper Paperbacks.

COMOLLI, Jean-Louis. 1977. « Un corps en trop ». *Cahiers du Cinéma*, n°278, p. 5-16.

- DAMOUR, Christophe. 2011. « Paon ou caméléon ? L'acteur face à l'incarnation du personnage réel ». *CinémAction*, n°139, p. 37-41.
- DONALDSON, Lucy Fife. 2013. « Performing and performers: embodiment and intertextuality in the contemporary biopic ». Dans BROWN, Tom et VIDAL, Belén, *The Biopic in Contemporary Film Culture*, p. 103-117. Coll. « AFI Film Readers ». London: Routledge.
- ECO, Umberto. 1984. *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*. Bloomington: Indiana University Press.
- ECO, Umberto. 1985. *Lector in fabula, ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*. Paris : Grasset.
- FRONTANI, Michael. 2007. *The Beatles: Image and the Media*. Jackson: University Press of Mississippi.
- GENETTE, Gérard. 1982. *Palimpsestes : La littérature au second degré*. Paris : Le Seuil.
- GREGORY, Georgina. 2012. *Send in the Clones: a Cultural Study of the Tribute Band*. London: Equinoxe Publishing.
- INGLIS, Ian. 2003. « The Act You've Known for All These Years: Telling the Tale of The Beatles ». Dans INGLIS, Ian, *Popular Music and Film*, p. 77-90. London & New York: Wallflower.
- INNOCENTI, Veronica et PESCATORE, Guglielmo. 2012. « Information Architecture in Contemporary Television Series ». Dans *Journal of Information Architecture*, vol. 4, p. 57-72. Traduit de l'italien par FRANCOLI, Stefano et FRANCOLI, Marissa.
- JENKINS, Henry. 1992. *Textual Poachers: television fans and participatory culture*. London: Routledge.
- JENKINS, Henry. 2006a. *Convergence Culture: where old and new media collide*. New York: New York University Press.

- JENKINS, Henry. 2006b. *Fans, bloggers, and gamers: exploring participatory culture*. New York: New York University Press.
- KLINK, Flourish. 2016. « To Ship or Not To Ship: An explainer about the terms ‘ship’ and ‘slash’ ». *Medium*. 17 août. <http://medium.com>.
- LABÉ, Benjamin. 2011. « Vraisemblance et vérité : la question du réalisme et ses paradoxes ». *CinémAction*, n°139, p. 42-47.
- LAVOCAT, Françoise. 2010. *La théorie littéraire des mondes possibles*. Paris : CNRS éditions.
- MCINTYRE, Hugh. 2016. « 24 Million Hours Of Beatles Music Has Been Played On Their First 100 Days On Spotify ». *Forbes*. 8 avril. <http://www.forbes.com>.
- MCLEAN, Craig. 2009. « John Lennon’s day in the life ». *The Guardian*. 1<sup>er</sup> novembre. <http://www.theguardian.com>.
- MILES, Barry. 1997. *Paul McCartney: Many Years From Now*. New York: Henri Holt and Company.
- MOINE, Raphaëlle. 2011. « Le genre biopic ». *CinémAction*, n°139, p. 22-27.
- MORIN, Edgar. 1972. *Les Stars*. 3<sup>ème</sup> éd. Paris : Éditions du Seuil.
- NEAVERSON, Bob. 1997. *The Beatles Movies*. Coll. Rethinking British Cinema. New York: Cassell.
- NEAVERSON, Bob. 2000. « Tell Me What You See: The Influence and Impact of the Beatles’ Movies ». Dans INGLIS, Ian, *The Beatles, Popular Music and Society: A Thousand Voices*, p. 150–162. UK: Palgrave Macmillan.
- ODIN, Roger. 2000. *De la fiction*. Bruxelles : De Boeck Université.
- PANNELL, David. 2014. « Capitol Record’s shameful handling of The Beatles ». *PannellDiscussions*. 14 avril. <http://www.pannelldiscussions.net>.

- PAYNE, Chris. 2017. « Spotify shares top rock bands list: 6 things that might surprise you ». *Billboard*. 13 juillet. <http://www.billboard.com>.
- POUILLON, Jean. 1980. « La fonction mythique ». Dans PONTALIS, J.-B., *Le temps de la réflexion*, vol. 1, p. 83-98. Paris : Gallimard.
- REITER, Roland. 2008. *The Beatles on Film: Analysis of Movies, Documentaries, Spoofs and Cartoons*. Bielefeld: Transcript.
- RYAN, Marie-Laure. 1991. *Possible worlds, artificial intelligence, and narrative theory*. Bloomington: Indiana University Press.
- RYAN, Marie-Laure. 2013. « Transmedial Storytelling and Transfictionnalité ». Dans *Poetics Today*, 34:3, p. 361-388.
- ST-GELAIS, Richard. 2007. « Contours de la transfictionnalité ». Dans AUDET, René et ST-GELAIS, Richard, *La fiction, suites et variations*, p. 5-25. Presses Universitaires de Rennes : Éditions Nota Bene.
- ST-GELAIS, Richard. 2011. *Fictions transfuges : la transfictionnalité et ses enjeux*. Paris : Éditions du Seuil.
- VERNANT, Jean-Pierre. 1980. « Le mythe au réfléchi ». Dans PONTALIS, J.-B., *Le temps de la réflexion*, vol. 1, p. 21-25. Paris : Gallimard.
- VEYNE, Paul. 1971. *Comment on écrit l'histoire*. Paris : Éditions du Seuil.
- WOMACK, Kenneth et DAVIS, Todd F.. 2006. « Mythology, Remythology and Demythology: The Beatles on Film ». Dans WOMACK, Kenneth et DAVIS, Todd F., *Reading The Beatles: Cultural Studies, Literary Criticism, And The Fab Four*, p. 97-110. Albany: State University of New York Press.
- ZALESKI, Annie. 2017. « 30 years ago: The Beatles' first CDs arrive in stores ». *Ultimate Classic Rock*. 26 février. <http://www.ultimateclassicrock.com>.

## Filmographie

*What's Happening! The Beatles in the U.S.A.*. 1964. Réalisation de Albert et David Maysles. États-Unis. Maysles Films Inc.

*A Hard Day's Night*. 1964. Réalisation de Richard Lester. Royaume-Uni. Walter Shenson Films et Subafilms.

*Help!*. 1965. Réalisation de Richard Lester. Royaume-Uni. Walter Shenson Films et Subafilms.

*Paperback Writer / Rain*. 1966. Réalisation de Michael Lindsay-Hogg. Royaume-Uni. NEMS et Apple Films.

*Strawberry Fields Forever / Penny Lane*. 1967. Réalisation de Peter Goldmann. Royaume-Uni. NEMS et Apple Films.

*Hello, Goodbye*. 1967. Réalisation de Paul McCartney. Royaume-Uni. Apple Films.

*Magical Mystery Tour*. 1967. Réalisation de The Beatles. Royaume-Uni. Apple Films.

*Yellow Submarine*. 1968. Réalisation de George Dunning. Royaume-Uni. Apple Films.

*Let It Be*. 1970. Réalisation de Michael Lindsay-Hogg. Royaume-Uni. Apple Films.

*The Beatles Anthology*. 1995. Minisérie télévisée. Réalisation de Bob Smeaton et Geoff Wonfor. Apple Corps.

*The Beatles: Eight Day's A Week - The Touring Years*. 2016. Réalisation de Ron Howard. Royaume-Uni, États-Unis. Apple Films.

*Without the Beatles*. 2017. Réalisation de Emmelyne Hampshire. Canada.

Le film est disponible sur la clé USB fournie ou à l'adresse web suivante :  
<https://vimeo.com/219619414> - mot de passe : wtb1963.

## Œuvres incluses dans l'écosystème narratif

La version interactive de l'écosystème narratif est disponible sur la clé USB fournie ou à l'adresse web suivante : <https://prezi.com/gqhr0z6k0snd/ecosysteme-narratif>

### *Films et Séries Télévisées*

*The Royal Variety Performance.* [1912] 1930-2018. Émission télévisée. Épisode du 4 novembre 1963. Royaume-Uni. BBC.

*The Ed Sullivan Show.* 1948-1971. Émission télévisée. Épisode du 9 février 1964. États-Unis. CBS.

*The Beatles Cartoons.* 1965-1967. Série Télévisée. Création de Al Brodax et Sylban Buck. États-Unis, Royaume-Uni, Australie. ABC.

*The Beatles at Shea Stadium.* 1966. Réalisation de Bob Prescht. Royaume-Uni, États-Unis. NEMS et Ed Sullivan Production.

*How I Won The War.* 1967. Réalisation de Richard Lester. Royaume-Uni. Petersham Pictures.

*Candy.* 1968. Réalisation de Christian Marquand. États-Unis, France, Italie. ABC Pictures.

*The Magic Christian.* 1969. Réalisation de Joseph McGrath. Royaume-Uni. Commonwealth United, Grand Film.

*The Rutles: All You Need Is Cash.* 1978. Réalisation de Eric Idle et Gary Weis. Royaume-Uni. Broadway Video.

*Birth of the Beatles.* 1979. Réalisation de Richard Marquand. États-Unis. Dick Clark Productions.

*Caveman.* 1981. Réalisation de Carl Gottlieb. États-Unis, Mexique. Turman-Forster Company.

*The Compleat Beatles*. 1982. Réalisation de Patrick Montgomery. États-Unis. Delilah Films, Electronic Arts Pictures.

*Give My Regards to Broad Street*. 1984. Réalisation de Peter Webb. Royaume-Uni. Twentieth Century Fox Film Corporation.

*John and Yoko: A Love Story*. 1985. Réalisation de Sandor Stern. États-Unis. Carson Productions.

*Imagine: John Lennon*. 1988. Réalisation de Andrew Solt. États-Unis. Warner Bros.

*The Hours and Times*. 1991. Réalisation de Christopher Münch. États-Unis. Antarctic Pictures.

*The First U.S. Visit*. 1991. Réalisation de Albert Maysles, Kathy Dougherty, Susan Frömke. Royaume-Uni, États-Unis. Apple Films.

*The Simpsons*. 1991. Série Télévisée. Épisode « Brush with Greatness ». Création de Marc Groening. États-Unis. 20th Century Fox.

*The Simpsons*. 1993. Série Télévisée. Épisode « Homer's Babershop Quartet ». Création de Marc Groening. États-Unis. 20th Century Fox.

*Backbeat*. 1994. Réalisation de Iain Softley. Royaume-Uni, Allemagne. Channel Four Films & PolyGram Filmed Entertainment.

*The Simpsons*. 1995. Série Télévisée. Épisode « Lisa the Vegetarian ». Création de Marc Groening. États-Unis. 20th Century Fox.

*In His Life: The John Lennon Story*. 2000. Réalisation de David Carson. États-Unis. Michael O'Hara Productions et NBC Studios.

*Two of Us*. 2000. Réalisation de Michael Lindsay-Hogg. États-Unis. Aaronson/Falk Production et VH1 Television.

*The Linda McCartney Story*. 2000. Réalisation de Armand Mastroianni. États-Unis, Canada. Columbia TriStar Television, Lion Gates Television, Mandalay Television & Metafilmics.

*Wingspan*. 2001. Réalisation de Alister Donald. Royaume-Uni. MPL Communications.

*Stuart Sutcliffe: The Lost Beatle*. 2005. Réalisation de Steve Cole. Royaume-Uni. BBC Four.

*Across The Universe*. 2007. Réalisation de Julie Taymor. Royaume-Uni, États-Unis. Revolution Studios.

*Nowhere Boy*. 2009. Réalisation de Sam Taylor-Wood. Royaume-Uni. Ecosse Films, Film4, HanWay Films et UK Film Council.

*Let Him Be*. 2009. Réalisation de Peter McNamee. Canada. Abracadabra Productions.

*Lennon Naked*. 2010. Réalisation de Edmund Coulthard. Royaume-Uni. Blast! Films, BBC.

*Paul McCartney Is Really Dead*. 2010. Réalisation de Joel Gilbert. États-Unis. Highway 61 Entertainment.

*George Harrison: Living in the Material World*. 2011. Réalisation de Martin Scorsese. États-Unis. HBO.

*Pirates of the Caribbean: Dead Men Tell No Tales*. 2017. Réalisation de Joachim Ronning. États-Unis. Walt Disney Pictures.

### *Littérature*

BAIRD, Julia. 2007. *Imagine This: Growing Up With My Brother John Lennon*. London: Hodder & Stoughton.

BEST, Pete, avec la collaboration de DONCASTER, Patrick. 2001. *Beatle! The Pete Best Story*. New Jersey: Plexus Publishing.

BOYD, Pattie, avec la collaboration de JUNOR, Penny. 2007. *Wonderful Tonight: George Harrison, Eric Clapton and Me*. New York: Harmony Books.

DAVIES, Hunter. 1968. *The Beatles: The Only Ever Authorized Biography*. United Kingdom: Ebury Publishing.

HARRISON, George. 1980. *I, Me, Mine*. London: Genesis Publications.

HINE, Al. 1965. *The Beatles in Help!*. New York: Dell.

KIRWAN, Larry. 2003. *Liverpool Fantasy: a novel*. Cambridge: Da Capo Press.

- LENNON, Cynthia. 2005. *John*. New York: Crown.
- LENNON, John et DAVIES, Hunter. 2012. *The John Lennon Letters*. New York: Little, Brown and Company.
- MERMELSTEIN, Aaron. 2013. *Octopus' Garden*. Salami & Eggs Publishing LLC.
- MILES, Barry. 1997. *Paul McCartney: Many Years From Now*. New York: Henri Holt and Company.
- NORMAND, Philip. 1981. *Shout! The True Story of The Beatles*. New York: Fireside Book.
- NORMAND, Philip. 2008. *John Lennon: The Life*. New York: Eco.
- NORMAND, Philip. 2016. *Paul McCartney: The Biography*. London: Weidenfeld & Nicolson.
- SPITZ, Bob. 2005. *The Beatles: The Biography*. New York: Little, Brown and Company.
- SUTCLIFFE, Pauline. 2001. *The Beatles' Shadow: Stuart Sutcliffe and his lonely hearts club*. London: Sidgwick & Jackson.
- THOMAS, Adam. 2014. *Lennon vs. McCartney: The Beatles, inter-band relationships and the hidden messages to each other in their song lyrics*. Raleigh: Lulu Press.
- TIWARY, Vivek, ROBINSON, Andrew et BAKER, Karl. 2013. *The Fifth Beatle*. Milwaukee: Dark Horse Comics.

### *Musique*

- '*We Love You Beatles*'. 1964. The Carefrees. London International.
- '*A Letter To The Beatles*'. 1964. The Four Preps. Capitol Records.
- '*Treat Him Tender, Maureen (Now That Ringo Belongs To You)*'. 1965. Angie And The Chicklettes. APT Records.

## *Spectacles / Comédies Musicales*

*Beatlemania*. 1977-1986. Mise en scène de Steve Leber et David Krebs. États-Unis. Broadway.

*Love*. 2006-2018. Mise en scène de Dominic Champagne. États-Unis. Cirque du Soleil.

## *Youtube*

*John Lennon – How Do You Sleep*. 2012. ‘merseyboys’.

*John Lennon home video footage. NYC Cold springs harbour 1980*. 2017. ‘Beatle Stories’.

*Paul McCartney at High Park Farm, Scotland in 1971*. 2013. ‘Abbey Road’.

*Paul McCartney Is Dead Conspiracy Theory, Explained*. 2017. Rolling Stone.

*Paul McCartney on Howard Stern*. 2008. Émission de radio. Sirius XM.

*The Beatles - Early Home Movies*. 2017. ‘Home’.

*The Beatles : essai transfictionnel*. 2016. Création de Emmelyne Péault.

*The Beatles at the beach*. 2011. ‘thebeatlesenchile’.

*The Beatles funny interviews, compilation*. 2017. ‘Apple Scruff’.

*The Beatles Home Movie Footage*. 2011. ‘NorthernEven’.

*The Beatnix – Stairway To Heaven, 1994*. 2007. ‘gazooblebork’.

## *Sites web*

*Archive Of Our Own*. <http://archiveofourown.org>

*The Beatles Fan Fiction Directory*. <http://beatlesfanfictiondirectory.com>

*Hey Dullblog: people who think about the Beatles a little too much.*

<http://www.heydullblog.com>

*The Beatles Bible: Not quite as popular as Jesus.* <http://www.beatlesbible.com>

### *Fanart*

*The Beatlettes.* Sans date. ‘common-boob’. Tumblr.

*Please Mister Postman.* Sans date. ‘common-boob’. Tumblr.

*In the shade.* 2015. ‘common-boob’. DeviantArt.

*Edwardian Beatles.* 2016. ‘common-boob’. DeviantArt.

*The Early Days.* 2011. Fiona Fu. DeviantArt.

*The Beatles Kindergarten ‘Lesson One’.* 2011. Fiona Fu. DeviantArt.

*The Beatles Kindergarten ‘Lesson Two’.* 2011. Fiona Fu. DeviantArt.

*The Beatles Kindergarten ‘Lesson Three’.* 2011. Fiona Fu. DeviantArt.

*The Beatles Kindergarten ‘Lesson Four’.* 2012. Fiona Fu. DeviantArt.

*July 6<sup>th</sup> Anniversary.* 2012. Fiona Fu. DeviantArt.

*Harry Potter (Marauder Era) and The Beatles.* 2010. ‘glockgal’. LiveJournal.

*The Beatles at Hogwarts.* 2017. ‘nowhere-little-girl’. Tumblr.

*I’ve Just Seen... My Face?.* 2014. ‘Strabius’. DeviantArt.